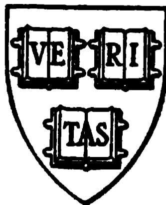

VE
RI
TAS

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE.

Das Talent in jeder Kunst ist selten, den Sinn aber dafür auszubilden ist so ziemlich Allen vergönnt, nur will er wirklich ausgebildet sein. Je mehr Dinge Du erkennen und geniessen lernst, desto ununterbrochener und gesteigerter wird für Dich der Reiz des Lebens sein.

Platen.

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

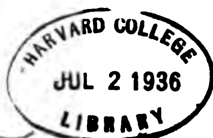
DR. WILHELM LÜBKE
Professor am Polytechnikum und der Kunstschule in Stuttgart.

Siebente durchgesehene Auflage.

Erster Band.

Mit 283 Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1876.


HARVARD COLLEGE
JUL 2 1936
LIBRARY

OTTO ROQUETTE

IN TREUER FREUNDSCHAFT

ZUGEEIGNET.

Aus dem Vorwort

zur zweiten Auflage.

Als ich im Februar 1860 den „Grundriss der Kunstgeschichte“ abschloss, sprach ich Ziel und Absicht dieses Buches also aus:

„Seit mehreren Jahren beschäftigte mich der Gedanke, eine Darstellung der Geschichte der bildenden Künste zu versuchen, welche nur das Wesentliche, die grossen Grundzüge des Entwicklungsganges ins Auge fassen und in einfach klarer Schilderung vorführen sollte. Ich wünschte ein Buch zu schreiben, das auf das Studium der umfassenden Werke Kugler's und Schnaase's vorbereiten, zugleich aber auch denen, welche nicht die genügende Musse für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte. Als Resultat dieser Pläne und Erwägungen entstand der „Grundriss der Kunstgeschichte“.

„Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, dem gebildeten Leser zu einem tieferen Verständniss der Kunst und ihrer Werke zu verhelfen, ihm einen Ueberblick des ganzen Entwicklungsganges zu gewähren, ihm den historischen Verlauf der Kunstbewegung in übersichtlichem Grundrisse zu zeigen, aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhenpunkte der Kunstentfaltung in volles Licht zu setzen und in ausgeführter Darstellung zu betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Ueberganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeineren Zügen angedeutet werden sollten. Besonders aber ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrecken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die grossen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen.“

Bei der neuen Auflage habe ich danach gestrebt, den Text im Ganzen möglichst unberührt zu lassen, ihm aber in formeller wie sachlicher Beziehung jede

wünschenswerthe Verbesserung zu geben. Was neuere Untersuchungen und eigene fortgesetzte Studien als unzureichend oder irrig herausstellten, ist geändert und die Darstellung nach Kräften abgerundet worden.

Von den Illustrationen ist das, was ungenügend erschien, entfernt und durch Besseres ersetzt worden; ausserdem wurde eine Reihe vorzüglicher Abbildungen nach Hauptwerken der Kunst neu hinzugefügt. Um aber neben dieser reichen Auswahl ein noch umfassenderes Material der Anschauung darzubieten, hat die Verlagshandlung eine „Volksausgabe der Denkmäler der Kunst“ veranstaltet, welche darauf angelegt ist, den Lesern des „Grundrisses“ eine weitere bildliche Darstellung der wichtigsten und schönsten Denkmale vorzuführen. So darf ich mich der Hoffnung hingeben, dass meine Absicht, Sinn für die Kunstgeschichte und Freude an den Kunstwerken in immer weitere Kreise zu verbreiten, noch besser erreicht werde. Zielt doch meine ganze Darstellung darauf hin, das geistige Leben der Völker, wie es sich in den Schöpfungen der bildenden Künste spiegelt, zum Verständniss zu bringen. Wer möchte bezweifeln, dass diess Studium eine nothwendige Ergänzung der allgemeinen Geschichte, ein wichtiger Zweig der Kulturgeschichte ist?

Zur fünften Auflage.

Auch diese Auflage ist von mir sorgfältig durchgesehen und überall mit den Ergebnissen eigener und fremder Untersuchungen bereichert worden. Zu den wichtigsten Zusätzen gehören die neuen durch Place gewonnenen Aufschlüsse über Ninivitische Kunst, die schärfere Darlegung des Entwicklungsganges der griechischen Plastik, die altchristliche Kunst, namentlich die Kleinkünste bei den Germanen, besonders auch die ausführlichere Darstellung der Plastik und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts sowohl in Italien wie im Norden. Die Zahl der Illustrationen ist aufs Neue ansehnlich bereichert, manches Ungenügende durch Besseres ersetzt worden.

Als eine wesentliche Verbesserung wird man es wohl anerkennen, dass zu den bereits früher vorhandenen Registern diessmal noch ein Verzeichniss der im Buche vorkommenden technischen Ausdrücke hinzugefügt worden ist. Der „Grundriss“ wird dadurch auch den Anfängern verständlicher sein.

Wenn ein Buch dieser Art innerhalb zehn Jahren fünf starke Auflagen erlebt, so ist das ein Erfolg, für welchen der Verfasser seinen Dank am passendsten durch fortgesetzte Verbesserung, Abrundung und Vervollständigung ausdrückt. Diess ist denn auch nach Kräften wiederum geschehen.

Stuttgart, im December 1870.

Zur sechsten Auflage.

Die neue nach kaum drei Jahren nöthig gewordene Auflage habe ich abermals sorgfältig durchgearbeitet und mit den Ergebnissen der jüngsten Forschungen bereichert. Dahin gehören besonders die Aufklärungen, welche erst vor Kurzem für die Erkenntniss der beiden Holbein, des Vaters und des Sohnes, gewonnen worden sind. Sodann konnte ich zum ersten Male nach den ausführlichen Schilderungen meiner Geschichte der „Deutschen Renaissance" für diese wichtige Partie eine ganz neue Darstellung bieten. Die Illustrationen sind abermals erheblich vermehrt, manches minder Genügende beseitigt, manches Neue hinzugefügt worden. Auch die Schilderung der heutigen Kunst habe ich erweitert und fortgeführt. So hoffe ich das Buch dem Ziele, welches mir dabei vorschwebte, um Etwas genähert zu haben.

Stuttgart, September 1873.

Zur siebenten Auflage.

Noch nicht sechzehn Jahre sind verflossen, seit der „Grundriss" zuerst erschienen, und schon tritt das Buch, zum siebenten Male erneuert, nach Inhalt und Form, nach Text und Bildern bereichert und verbessert, vor das Publikum. Abgesehen von den englischen, dänischen, schwedischen Uebertragungen, welche seine Wirksamkeit auch über die deutschen Grenzen hinaus bezeugen, ist das weit verbreitete Buch in den gebildeten Kreisen unsres Volkes so zum Gemeingut geworden, dass es im Bunde mit meiner fast eben so stark gelesenen Geschichte der Architektur vielleicht nicht ganz ohne Einfluss auf die sich hebende Geschmacksbildung der Nation geblieben sein mag. Wenn ich nun auch der neuen Auflage wieder alle Sorgfalt zugewendet habe, so weiss ich doch recht wohl, wie Vieles trotz alledem fehlt, denn je grössere Gunst meiner Arbeit zu Theil wird, je weitere Kreise sie sich zu erobern wusste, desto höher steigen die Anforderungen, die ich selbst an mein Werk zu stellen habe. Wenn ich das Buch nach sorgfältiger Durchsicht, bereichert mit den Ergebnissen der neueren Forschungen, nunmehr abermals ans Licht treten lasse, so rechne ich abermals auf freundliche Nachsicht.

Dass ein solches Werk lebensvoller, anschaulicher, fesselnder ausfallen würde, wenn man ihm den doppelten Umfang geben könnte, weiss ich recht wohl. Allein ich habe mich nach Möglichkeit beschränkt, um das mir vorgesteckte Ziel nicht zu verfehlen: denn gerade auf der Knappheit der Darstellung, die oft in eine Zeile das Ergebniss langwieriger Untersuchungen, mühevoller Studien zusammendrängt, musste Werth und Wirkung des Buches beruhen. Die Unmittelbarkeit und Frische eigener Anschauung liegt trotz der gedrängten Fassung fast überall meinem Text zu Grunde, und oft ist in ein einziges Beiwort der Eindruck eines Kunstwerkes zusammengepresst. Wie weit es innerhalb eines so engen Rahmens bei strenger Selbstbeschränkung möglich ist, lebendig und anschaulich zu schildern, mag jeder Berufene selbst erproben; ich meinerseits habe darin zu leisten gesucht, was irgend mir erreichbar war. Bei allen Mängeln meines Buches, die ich recht gut kenne, darf ich doch wohl annehmen, dass Etwas von jener plastischen Kraft und Lebensfrische darin vorhanden sein muss, ohne welche man niemals einen grossen Leserkreis auf die Dauer an sich fesselt.

Dies aber musste von Anfang an bei solcher Arbeit mein Ziel sein. Mit Büchern wie das vorliegende und wie meine Geschichte der Architektur wendet man sich lehrend vor allen Dingen an das heranwachsende Geschlecht. Wenn irgendwo, so thun solche Darstellungen Noth auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, namentlich aber bei uns Deutschen. Seit der Reformationszeit ist die Bildung unsres Volkes eine gar zu einseitig gedankliche, gelehrte geworden. Mit dem Untergang unsrer alten Kunst, deren letzte selbständige Blüthe sammt dem nationalen Wohlstand durch den dreissigjährigen Krieg auf Jahrhunderte vernichtet ward, sank auch alle Freude an den Schöpfungen der bildenden Kunst, alle Empfindung, alles Verständniss dafür in Todesschlaf. Als der Genius der Nation sich wieder erhob, strömte er zunächst in den Künsten der Innerlichkeit, in Musik und Poesie, seine ganze Tiefe aus. Die bildenden Künste folgten langsam, zögernd nach, und bis auf den heutigen Tag haben sie keine ähnlich klassische Vollendung bei uns erreicht wie Poesie und Musik. Zu einer wahrhaft grossen, aus dem Geiste der Nation geborenen, das gesammte Leben des Volkes spiegelnden Blüthe können sie erst dann sich erheben, wenn ein allgemeines Bedürfniss der Nation sie fordert. Dieses aber kann sich nur aus einem tieferen, in den weitesten Kreisen wirksamen Verständniss von dem Werth und der Bedeutung, von der befreienden Kraft der Kunst entfalten. Erst wenn Jedermann die Kunst nicht als einen blossen Luxus, sondern als ein Bedürfniss der Volksseele empfindet, wird wieder eine Kunst entstehen, die klassisch genannt werden darf.

Bis jetzt haben nur zu einseitig Musik und Poesie das künstlerische Leben bei uns beherrscht; diese Vorliebe hat einen Dilettantismus erzeugt, der dem Gedeihen der Kunst nicht immer förderlich gewesen ist. Die Einseitigkeit dieser ästhetischen Richtung nach Kräften zu bekämpfen, ein allgemeineres, tieferes Interesse an den bildenden Künsten zu fördern, vor Allem den Begriff von der Zusammengehörigkeit alles künstlerischen Schaffens, den Blick für die grossen histori-

schen Entwicklungen zu schärfen, das war von Anfang an bei meinen Handbüchern das mir vorschwebende Ziel. Die Bahn zu öffnen, den Zutritt zu dem weiten Gebiete zu ebnen, war die Aufgabe des „Grundriss". Das richtige Maass bei diesem ersten Versuche zu treffen, war keineswegs leicht: bot ich zu wenig, so war der Oberflächlichkeit die Thür geöffnet; überschüttete ich den Leser mit einer Ueberfülle des Stoffes, so verlor er den Faden und damit die Geduld.

Sollten nun in der That meine Handbücher auch nur in sehr bescheidenem Maasse dazu beigetragen haben, den Sinn für die bildenden Künste zu fördern und zu verbreiten, so dürfte mit der Zeit ein günstiger Einfluss davon auch für die schaffende Kunstthätigkeit zu erwarten sein. Nicht minder wird die Arbeit der Wissenschaft erleichtert, wenn ein grösserer Kreis allmählich auch für ihre strengeren, specielleren Leistungen gewonnen wird. Zu diesem Zweck habe ich überall auf die Literatur verwiesen und dadurch jedem ernster Strebenden Gelegenheit geboten, das Thema nach Lust und Bedürfniss tiefer zu verfolgen. Immer von Neuem aber ist zu betonen, dass nicht scharf genug der Wahn bekämpft werden muss, als seien die unsterblichen Werke der Kunst nicht für das ganze Volk, sondern nur für eine geschlossene Kaste der Gelehrten geschaffen, als seien die künstlerischen Schöpfungen nicht zum Genuss, nicht zur Veredlung des Sinnes, nicht zur Befreiung aus den beengenden Banden der Wirklichkeit, sondern zu Objekten des Streites für die Rechthaberei der sogenannten „Kenner" bestimmt. Den Sinn für das Schöne zu wecken und zu pflegen, werde ich unausgesetzt, so weit Kräfte und Einsicht reichen, mich bemühen; sollte mein Streben ferner wie bisher von der Theilnahme eines grösseren Leserkreises getragen werden, so darf ich mich für meine Lebensarbeit reichlich belohnt erachten.

Stuttgart, im Januar 1876.

W. Lübke.

INHALT.

Erster Band.

EINLEITUNG.

ERSTES BUCH.

Die alte Kunst des Orients.

ZWEITES BUCH.

Die klassische Kunst.

DRITTES BUCH.

Die Kunst des Mittelalters.

Zweiter Band.

VIERTES BUCH.

Die Kunst der neueren Zeit.

Verzeichniss der Illustrationen.

Erster Band.

Zweiter Band.

EINLEITUNG.

Ursprung und Anfänge der Kunst.

Aus der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen strebt der Mensch nach Erkenntniss der geistigen Gesetze, die den innern Zusammenhang bedingen. Nur im Verständnisse der tiefen Nothwendigkeit eines solchen weiss er in der scheinbaren Willkür des Einzelnen Ruhe und Klarheit des Ueberblicks zu behaupten, in der Reihenfolge von Lebensformen, wie sie die Geschichte der Menschheit bietet, die fortschreitende Entwicklung der Idee, des geistigen Inhalts zu erfassen. Wenn irgendwo, so ist dies auf dem Gebiete der Kunst unerlässlich, da in ihren Werken der Charakter der Völker und der Jahrhunderte zur verklärten sinnlichen Erscheinung gelangt. Die Frage nach dem Ursprunge der Kunst ist daher eine naheliegende.

Dieser Ursprung ist aber nicht so leicht nachzuweisen, weil er überall, wenn auch oft durch die Erzeugnisse späterer Kultur verwischt, in ähnlicher Weise stattgefunden hat, wie er noch jeden Tag bei unentwickelten Völkern angetroffen wird. Die Zeit dieses Entstehens ist also ebenso wenig fest zu bestimmen, wie der Ort. Für das eine Volk hat die Geburtsstunde der Kunst vor Jahrtausenden geschlagen, für das andere ist sie noch nicht gekommen. Nur so viel ist gewiss, dass in den ersten Regungen des Triebes zur Kunst unter allen Zonen wie zu allen Zeiten eine merkwürdige Uebereinstimmung beobachtet wird. Es ist die ursprüngliche Universalsprache der Menschheit, deren Spuren wir auf den Inseln der Südsee, wie an den Gestaden des Mississippi, bei den alten Kelten und Skandinaviern, wie bei den Helden Homers und im Innern Asiens begegnen; nur kommt diese Sprache nicht über das erste Stammeln hinaus. Der Mensch liegt noch zu sehr in den Fesseln der umgebenden Natur, wagt noch zu wenig über ihre nächsten Bedingungen hinauszugehen, als dass er sich zu Gebilden von individueller Freiheit erheben könnte. Daher tragen diese primitivsten Werke mehr das Gepräge allgemeiner Naturnothwendigkeit, als den Stempel geistig bewussten Schaffens. Je weiter die Menschheit im

Laufe der Zeiten fortschreitet auf der Bahn der Entwicklung, desto schärfer treten die Unterschiede der Einzelnen hervor, desto reicher wird die Fülle mannichfach besondrer Charaktere.

Die einfachste Urform, welche der erwachende Trieb zur Kunst hervorbringt, ist der künstlich aufgeworfene Hügel (tumulus), der die Grabstätte eines gefallenen Helden bezeichnet, oder auch ein mächtiger, durch vereinte Anstrengung Vieler aufgerichteter Steinblock, roh, wie das Gebirge ihn liefert oder urweltliche Fluthen ihn zurückgelassen haben. Hier unterscheidet sich das Menschenwerk kaum von den zufälligen Bildungen der Natur: nur die inneren Beziehungen, die der Mensch willkürlich damit verknüpft, geben ihm eine Bedeutung. Auch die manchmal zu umfangreichen Denkmalen sich gestaltenden Zusammensetzungen solcher Felsblöcke, die Steinkreise, die Felsgrotten, die tischartigen rohesten Altarformen, die man häufig trifft (Fig. 1), erheben sich kaum über die unterste Stufe.[1] Doch beginnt hier schon, durch die Ausdehnung solcher Anlagen oder die Kolossalität der Steine und die Seltsamkeit ihrer Stellungen und Verbindungen, ein geistiger Eindruck bei ihrem Anschauen sich des Gemüthes zu bemächtigen. Der Schauer des Geheimnissvollen, Gewaltigen, ja selbst des Schreckhaften ergreift uns mit jenem Wehen, durch das die Ahnung der Gottheit in unentwickelten Naturvölkern sich ankündigt. Auch gibt sich hier zuerst ein Streben nach Zusammenhang und Gleichmaass, nach Composition und einer gewissen Harmonie zu erkennen. Zwei gewaltige Steinblöcke werden aufgerichtet, und ein dritter legt sich als erhöhte Platte über sie. Eine Anzahl solcher Verbindungen wird zu einem, ja zu mehreren weiten Kreisen an einander gereiht, und der Mittelpunkt des Denkmals bedeutsam hervorgehoben. So die berühmten Steinkreise (Stonehenge) bei Salisbury. Doppelreihen von aufgerichteten Steinen führen zu der Kultusstätte hin, wie bei dem grossen Denkmal zu Abury. Auch die Grabkammern werden in ähnlicher Art gebildet, indem mehrere jener Verbindungen sich dicht an einander schliessen. Ja, noch einen Schritt weiter thut auf jenen ersten Stufen schon der Trieb zur gediegenen, monumentalen Construktion, wenn er die unter Fels- oder Erdhügeln eingeschlossenen Grabkammern dadurch sichert, dass er die auf einander gethürmten Steinschichten nach oben immer weiter vorkragen lässt, so dass zuletzt eine Art von Wölbung entsteht. Andere Kammern haben in noch einfacherer Weise sich dadurch gebildet, dass je zwei Steinplatten nach Art der Sparren eines Daches schräg gegen einander gelehnt wurden (Fig. 2).



Fig. 1. Keltisches Monument.

Die Denkmäler dieser primitiven Stufe gehören nicht bloss der kelti-

[1] Vgl. Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges etc. (Stuttgart. Ebner und Seubert. 2. Aufl., sowie die kürzlich begonnene, abermals erweiterte 3. Aufl.) Taf. 1. und *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

schen und germanischen Urzeit an, sondern sie erstrecken sich über die entlegensten Theile der Erde, zum Beweis, dass überall die ersten Schritte zur Kunst sich von gleichartiger Basis aus bewegen. Man findet sie in Skandinavien, England und Irland, in der Bretagne und im nördlichen Deutschland, namentlich in Hannover und den Ostseeländern, aber auch in Indien und Kleinasien, sowie in Aegypten, an der Nordküste Afrika's und im Gebiete des Atlas.

Als eine weitere Stufe der Entwicklung können uns die alten Denkmäler Amerika's gelten.[1] Obwohl sie ihrer glänzendsten Entfaltung nach erst in die Zeiten unsres späten Mittelalters fallen, bezeichnen sie doch eine primitive Stufe künstlerischen Schaffens, welche von anderen



Fig. 2. Altgriechisches Grab.

Nationen in ähnlicher Weise vielleicht in grauer Vorzeit schon durchgemacht wurde. Die Denkmäler Peru's, Zeugen des einst mächtigen Reiches der Incas, haben einen noch entschieden strengen Charakter. Die Spuren der gewaltigen Strasse, welche in weiter Ausdehnung mit kühner Besiegung der ausserordentlichsten Terrainschwierigkeiten das Land durchzog, setzen neuere Reisende in Staunen. Andere Reste bekunden eine Vorliebe für Terrassenanlagen und eine Anwendung des auch bei andern Urvölkern auf der ganzen Erde heimischen sogenannten cyklopischen Mauerwerks, d. h. Mauern, die aus sorgfältig in einander gepassten und in den Zwischenräumen mit kleineren Stücken gefüllten, unregelmässig geformten Steinblöcken bestehen. Die Thüröffnungen zeigen eine durch Ueberkragung entstandene pyramidale Verengerung nach oben.

[1]) Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 2 und 3. — *J. D. von Braunschweig*, über die altamerikanischen Denkmäler. Berlin 1840. — *Lord Kingsborough*, Antiquities of Mexico. — *Stephens*, Incidents of travel in Central America etc. 2. vls.

In **Mexiko** und **Central-Amerika** kommt, vorzüglich unter der Herrschaft der kriegerisch mächtigen Azteken, die Kunst zu derjenigen Höhe, welche der Geist der amerikanischen Urstämme zu erreichen vermochte. Die steinernen Ueberreste jenes in seiner Art hoch entwickelten Volkes geben indess noch jetzt sprechende Beweise von der Unfähigkeit desselben, aus sich heraus eine reinere Kultur zu erzeugen. Wir finden bei ihnen die unter allen Zonen uranfängliche Gestalt des Denkmals zu einer festen Form ausgeprägt, die hier den Typus einer in mehreren Terrassen aufsteigenden Stufenpyramide annimmt. Weite, mit Mauern umschlossene Hofräume und die Wohnungen der Priester standen damit in Verbindung und bildeten ein complicirtes Tempelganze, die sogenannten **Teocalli's** (Fig. 3). Breite Treppen führen auf die Höhe der Plattform, wo dem scheusslichen Kriegsgotte Huitztilopochtli die gefangenen Feinde geschlachtet wurden. Zahlreiche

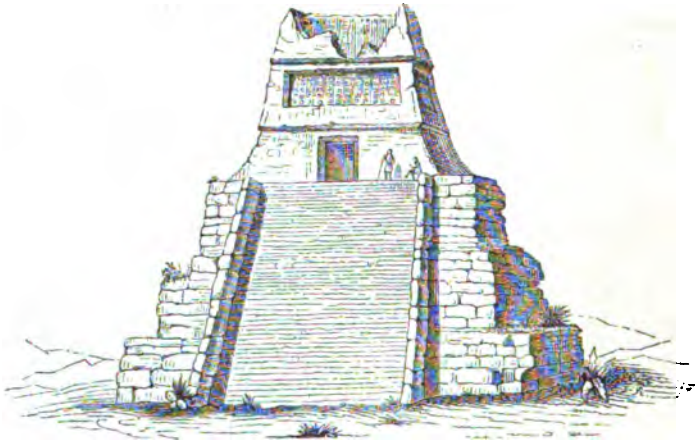


Fig. 3. Teocalli von Guatusco.

Denkmale dieser Art finden sich zu **Xochicalco**, **Papantla**, **Guatusco**, **Tehuantepec** und an anderen Orten.

An diesen in mehr oder minder bedeutenden Resten erhaltenen Werken lässt sich zugleich die primitivste Ausbildung eines zweiten Triebes, des Sinnes für Schmuck und Putz, für **Ornamentik**, erkennen, der zu dem erwachten Bedürfniss nach monumentalen Denkmälern bald sich zu gesellen pflegt. Zweierlei dient hier der schaffenden Phantasie zur Anregung. Erstlich die Gebilde der ursprünglichsten Technik, des **Flechtens**, durch welche die Kleidung, die Zeltgewände, Teppiche und Decken bereits bei den frühesten Hirtenvölkern hergestellt werden. Zweitens die Nachahmung des **Pflanzen-** und **Thierlebens**. Die Ornamente der ersteren Art sind durchweg von reicher, geschmackvoller Erfindung und zierlicher Ausführung; in ihnen offenbaren sich vielfach, z. B. in jener bandartigen Verschlingung des bei allen Völkern vorkommenden Mäanders, Motive bildnerischer Art, die dem Menschengeschlecht als ureigenthümlich gemeinsames Erbtheil gegeben worden sind. Sie verbinden sich zeitig mit den Werken der Architektur, zunächst freilich in üppiger Ueberladung, ohne

Klarheit, Gesetz oder Gliederung, so dass sie nicht selten wie Teppiche die Flächen ganz überdecken und die Construktion verhüllen. Auch hiefür sind manche der späteren mexikanischen Monumente, namentlich die zu Uxmal, bezeichnend (Fig. 4).

Hand in Hand mit jenen primitiven Versuchen eines Denkmalbaues gehen die ersten schwachen Bestrebungen nach bildnerischem Schaffen. Von dem Bedürfniss seiner beschränkten sinnlichen Auffassung getrieben trachtet der Mensch, sobald ihm das Walten höherer Mächte kund geworden ist, sich ein Denkzeichen aufzurichten, an das er die Verehrung der Gottheit knüpfe. Zuerst begnügt er sich mit einem rohen Denkpfeiler,

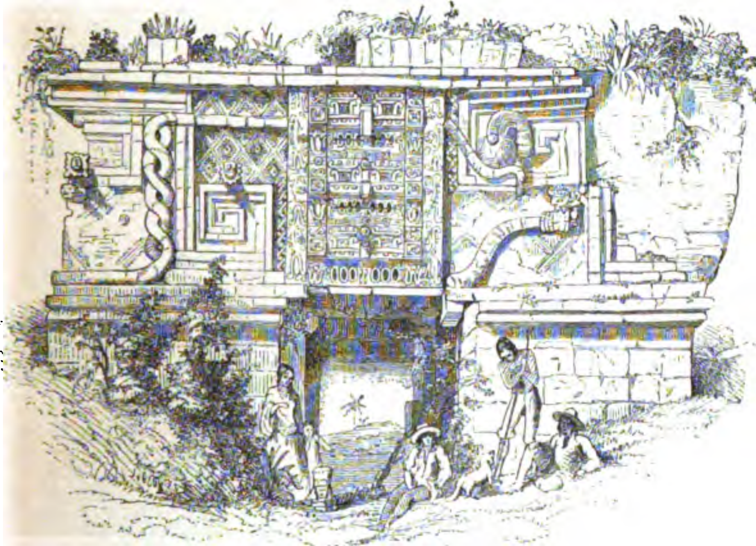


Fig. 4. Casa de las Monjas zu Uxmal.

dessen mächtige Gestalt ihm als Symbol des geheimnissvoll geahnten höchsten Wesens gelten muss. So wachsen Architektur und Plastik aus derselben Wiege hervor. Allmählich aber sucht der Mensch ein bestimmteres Bild seiner Gottheit zu gewinnen; er leiht ihr die eignen Züge, nur dass er sie theils aus Ungeschick, theils im dunklen Triebe nach dem Gewaltigen, Ungeheuerlichen in's Seltsame, selbst in's Monströse verzerrt. Auch dafür zeigen sich in den Denkmälern von Amerika lehrreiche Beispiele,[1] wie der unter Fig. 5 abgebildete kolossale Kopf von Tiaguanaco am Titicaca-See in Peru.

Nicht minder wichtig als Zeugnisse des uralten künstlerischen Triebes der Menschheit sind die Gefässe und Geräthe, welche in den Gräbern des nördlichen, mittleren und westlichen Europa's gefunden werden. Die ältesten derselben gehören einer über alle geschichtliche Kunde hinausliegenden Epoche an, welche noch nicht mit der Bereitung der Metalle bekannt

[1]) Vgl. Denkm. d. Kunst Tafel 3.


Fig. 5. Kopf von Tiaguanaco.

war und deshalb ihre ärmlichen Gefässe aus rohem schwärzlichem Thon, ihre Werkzeuge und Waffen aus Feuerstein mühsam herstellte. Die Kunst hat an den dürftigen Erzeugnissen dieser Steinperiode noch keinen Antheil. Anders gestaltet sich aber das Gepräge der Geräthe und Gefässe mit dem Auftreten jener höheren Kultur, welche als die Bronzeperiode bezeichnet wird. Auch sie knüpft an keine geschichtliche Ueberlieferung an, doch spiegelt sich in ihren zahlreichen Ueberresten, wie sie in Skandinavien, Grossbritannien, Deutschland, Frankreich und der Schweiz sowohl aus Gräbern als auch aus den merkwürdigen Ansiedlungen der Pfahlbauten, neuerdings sodann durch Schliemann's Bemühungen aus dem Boden des alten Troja an's Licht gezogen wurden, der Abglanz einer entwickelten Bildungsstufe, die man im Norden wohl mit Recht als die keltische bezeichnet. Neben den noch immer gebrauchten Steingeräthen kommen Waffen und Geräthe aus Bronze vor, durch elegante Form und Verzierungen ausgezeichnet; neben dem Thongeschirr metallne Gefässe von ausdrucksvollem Umriss und mit eingravirten oder aufgeprägten Ornamenten geschmückt (Fig. 6), theils offenbar Kochtiegel oder Speisegeschirre wie bei a, c, f, theils wie bei b und e reich ver-



Fig. 6. Gefässe der Broncezeit.

zierte, namentlich goldene Geräthe, für feierliche Anlässe bestimmt. Ihre Ornamente bestehen aus Spiral-, Wellen-, Kreis- und Bogen-Linien, concentrisch angeordnet oder friesartig das Gefäss umziehend. Dieselbe Verzierungsweise in noch reicherer Abwechslung zeigen die meist aus Bronze, aber

auch aus Gold, seltner aus Silber bestehenden Schmucksachen, von denen Fig. 7 eine Uebersicht gewährt. Von den Nadeln verschiedener Art (k, l, m, n) und den Spangen, Hafteln, Fibulae (u, v, w, x), mit welchen man den Mantel oder Ueberwurf befestigte, von den einfachen Fingerringen (r, s), den Kopfreifen (c, d, e) bis zu den Diademen (a, b), dem Halsschmuck (t), den Armringen (f, g, h, o), die sich oft spiralförmig oder schienenartig vergrössern (q, p), ist alles mit einem Sinn für zierliche Ausbildung der Form durchgeführt, welcher dem künstlerischen Empfinden innig verwandt erscheint. Trefflich geordnete Sammlungen von Gegen-

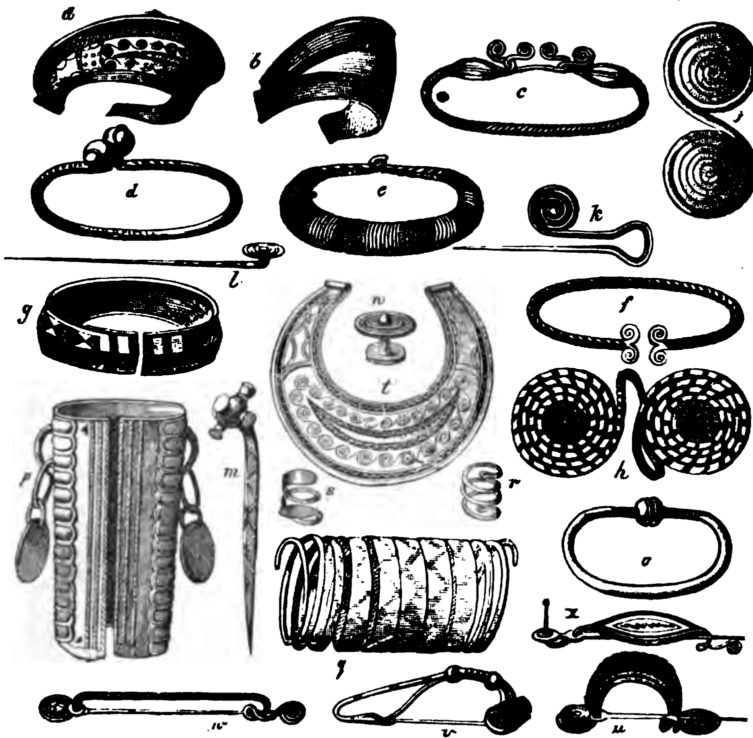


Fig. 7. Schmucksachen der Broncezeit.

ständen dieser ältesten Kulturstufen besitzen u. a. das Antiquarium zu Schwerin, die Museen zu Kopenhagen und Stockholm, das neue Museum zu Berlin, die Antiquarische Gesellschaft in Zürich u. s. w.

Als dritte Epoche ist die Eisenperiode zu bezeichnen, die mit der Gewinnung und Herstellung dieses für die Kultur der Menschheit hochwichtigen Metalles eintritt. Sie schliesst indess selbstverständlich die Verwendung anderer Metalle nicht aus, vielmehr finden sich z. B. in den Gräbern dieser Epoche Bronzegeräthe reichlich mit eisernen Waffen, Geschirren u. dgl. vermischt.

Feste Zeitbestimmungen haben sich bis jetzt weder für das Steinalter noch für die Bronzeperiode aufstellen lassen. Soviel aber scheint gewiss, dass die Kenntniss der Metallbereitung den westeuropäischen Völkern zuerst durch die Phönizier vermittelt worden ist, bis sie dann, wie zahlreich gefundene Formen und Giessstätten beweisen, diese Kunst sich selbst zu eigen machten. Im Orient fehlt es uns dagegen nicht an historischen Andeutungen für die Abgrenzung der beiden Epochen. So wird dem Josua befohlen, sich steinerne Messer zu machen, um den Kindern Israels nach der langen Wüstenwanderung „die Schande Aegyptens" wegzunehmen. Zu demselben Gebrauch verwendete Mosis Frau Zipora einen Stein bei Beschneidung ihres Sohnes. Noch gegen Ende der Richterzeit, um 1080 v. Chr., heisst es (im I. Buch Samuels 13. 19): „Es war kein Schmied im ganzen Land Israel zu finden; denn die Philister fürchteten, die Hebräer möchten sich Schwerter und Spiesse machen. Und musste ganz Israel zu den Philistern hinabgehen, so Jemand eine Pflugschaar, Haue, Beil oder Sense zu schärfen hatte." Wenn damals ein in naher Berührung mit den Phöniziern lebender Stamm noch unbekannt war mit der Metallbereitung, so lässt sich schliessen, dass zu den fern wohnenden westlichen Völkern der Gebrauch der Metalle viel später erst gelangt sei.

Mit solchen ersten Versuchen, die unter allen Zonen gemacht worden sind, hebt überall das künstlerische Streben der Völker an. Den geheimnissvollen Drang nach der Kunst haben Alle, sobald sie einen gewissen Punkt der Kultur erreichen und die Sehnsucht in ihnen erwacht, das dunkel Geahnte sich zu versinnlichen oder ein dauerndes Zeugniss, ein Denkmal des eigenen Daseins zu hinterlassen. Wie nun in den einzelnen Völkergruppen die geistige Anlage, die äusseren Verhältnisse, die Natur des Landes, der fortwirkende Zusammenhang menschlicher Entwicklung jenen künstlerischen Trieb zu mannigfacher Entfaltung, zu allmählichem Keimen, Wachsen und zu herrlicher Blüthe gebracht hat, das soll die Kunstgeschichte zeigen.

ERSTES BUCH.

DIE ALTE KUNST DES ORIENTS.

ERSTES KAPITEL.

Die ägyptische Kunst.

1. Land und Volk.

An den Ufern des Niles begegnen uns die ältesten Spuren künstlerischer Thätigkeit. Wie sich überhaupt ein höheres Kulturleben erst in den Stromthälern entfaltete, so war diess besonders und in hervorragender Weise hier der Fall. Ohne den Nil würde Aegypten eine ebenso unwirthbare Wüste sein, wie die andern angrenzenden Theile von Afrika. Aus den Hochgebirgen Abyssiniens herabströmend, schwillt der Fluss durch die Wassermassen der tropischen Regenzeit alljährlich mit grosser Regelmässigkeit an und bedeckt das meist nur schmale, von Felskämmen eingeschlossene Thal mit seinen Fluthen, nach deren Abfliessen ein ausserordentlich befruchtender Schlamm zurückbleibt. Dieser Umstand wurde für das Land schon in grauer Vorzeit die Quelle des Wohlstandes und der höheren Kultur. Der wunderbare Strom zwang die Bewohner nicht bloss zu schützenden Deich- und Uferbauten, sondern rief auch zeitig die Anlage von Kanälen hervor, durch welche sein Segen geregelt und überall hin vertheilt wurde. Selbst zu wissenschaftlicher Thätigkeit gab er den ersten Anstoss, da das regelmässige Wiederkehren und Verlaufen seiner Anschwellung bald Gegenstand der Untersuchung und, mit Hülfe astronomischer Beobachtungen, der gelehrten Berechnung wurde. Ja, das ganze Leben erhielt, da es von dem Strome bedingt wurde, einen bestimmten Zuschnitt, feste Regel und Ordnung, so dass der Geist einer strengen Gesetzmässigkeit früh bei den Aegyptern heimisch wurde.

Ohne Zweifel waren aber in der natürlichen Anlage jenes merkwürdigen Volkes die Keime enthalten, welche unter dem entwickelnden Einflusse jener äusseren Bedingungen zu so bedeutungsvoller Gestalt sich erschlossen. Man darf annehmen, dass in vorgeschichtlicher Zeit das Volk der Pharaonen über die Landenge von Suez, jene Völkerbrücke, auf welcher Jahrtausende hindurch Asiens und Aegyptens Stämme feindlich wie friedlich hinüber und herüber strömten, aus vorderasiatischen Sitzen in das reiche Nilthal hinabstieg, die Eingebornen theils unterjochte, theils verdrängte und den Grund zur ägyptischen Nation mit ihrer durchaus eigenthümlichen Kulturentfaltung legte. Der Charakter dieses Volkes war ein völlig abgeschlossener, isolirter, und so wunderbar der heimische Strom

von allen andern Strömen der Welt sich darin unterscheidet, dass er auf seinem ganzen Laufe durch Aegypten, also durch ein Land von der Längenausdehnung Grossbritanniens, keinen einzigen, selbst nicht den kleinsten Nebenfluss aufnimmt, so wiesen auch die alten Aegypter jede Vermischung mit fremden Elementen in stolzer Zurückhaltung ab. So lag das Land wie eine langgestreckte Oase, umschirmt von seinen Felsenwällen, rings umgeben vom Sandmeere der Wüste da; so ragte das Volk wie eine Kulturoase aus dem Umkreise minder entwickelter, minder gesitteter Stämme in blühender Kraft empor.

Die Staatsform, in welcher das ägyptische Leben mit wunderbarer Beharrlichkeit Jahrtausende hindurch sich versteinerte, war die dem ganzen Orient gemeinsame, der Despotismus. Aber die den Aegyptern eigene nüchtern verständige Sinnesrichtung bewahrte ihr Leben vor dem üppig schwelgerischen Charakter der asiatischen Despotien und lenkte ihren Geist mehr auf nützliches, thatkräftiges Schaffen. Allerdings regierten die Pharaonen mit unumschränkter Macht, und so hoch standen sie über dem gesammten Volke, selbst über den beiden bevorzugten Kasten der Priester und Krieger erhaben, dass sie sogar göttlicher Verehrung theilhaftig, mit den Göttern des Landes identificirt wurden. Indess gab es ein äusserst complicirtes Gewebe gesetzlicher und ceremoniöser Bestimmungen, welche die Herrschergewalt umspannten und von derselben respektirt werden mussten. Neben ihnen genoss indess die Priesterkaste eines bedeutenden Einflusses. Sie war die Bewahrerin der Wissenschaften, besonders der geometrischen und astronomischen Kenntnisse, welche sie mit dem Schleier des Geheimnissvollen zu umgeben verstand; sie war die Verwalterin und Hüterin der Tempel, die Pflegerin des Kultus und der religiösen Anschauungen.

Was letztere betrifft, so wurzelten sie in einem polytheistischen System, dessen Gestalten meistentheils nur Symbole für die Ereignisse und Verhältnisse der besondern Natur des Landes waren. Lag solcher Betrachtungsweise etwas Abstraktes zu Grunde, so verband dieselbe sich doch in merkwürdiger Art mit ziemlich roh sinnlicher Auffassung. Dieser ist es zuzuschreiben, dass man die Götter mit Beziehung auf die göttlich erachteten Pharaonen zwar in Menschengestalt bildete, aber den oberen, edleren Theilen, besonders dem Kopf eine bestimmte, bei den einzelnen Göttern verschiedene thierische Form gab, ja dass man selbst den meisten Thieren, sowohl nützlichen als schädlichen, göttliche Verehrung erzeigte und sie nach dem Tode gleich den Menschen einbalsamirte. Auch diese Sitte hing eng mit den religiösen Vorstellungen der Aegypter zusammen. Sie glaubten, wenn auch in mehr sinnlicher als geistiger Weise, an eine Fortdauer nach dem Tode, an eine Seelenwanderung durch die verschiedenen Thierkörper hindurch, und hielten sich für ewig Lebende. Daher die ausserordentliche Sorgfalt für die Todten, der ausgebildete Gräberkultus, der die Stätten der Abgeschiedenen wichtiger und feierlicher behandelte, als die nur dem ephemeren Bedürfniss dienenden leicht aufgeführten und ebenso leicht zerstörten Wohnungen der Lebenden. Alles diess bildet in dem Charakter der alten Aegypter einen ernsten, bedeutungsvollen Zug, der sich dem ganzen Dasein als feste Regel und feierlich strenge Ordnung, Besonnenheit und Gleichmässigkeit aufprägte. Durch Tracht, Lebensweise und Sitten nicht minder als durch die Sprache und die ihnen ganz allein eigene bilderreiche, beziehungsvolle aber schwerfällige Hieroglyphenschrift unterschieden sie sich von den übrigen Völkern und fühlten

in stolzem Selbstbewusstsein sich allen anderen Nationen so weit überlegen, dass sie jede friedliche Berührung mit denselben vermieden und jedem Fremden den Eintritt in das geheiligte Reich der Pharaonen streng untersagten oder doch erschwerten.

Die Anfänge des ägyptischen Staatslebens verlieren sich in undurchdringliches Dunkel der Urzeit. Aber schon im vierten Jahrtausend v. Chr. bestand das älteste ägyptische Reich im unteren Theile des Landes, in der Hauptstadt Memphis. Schon damals wurden grossartige Deich- und Wasserbauten aufgeführt und die Pyramiden errichtet, deren Erbauer die Pharaonen Chufu, Schafra und Mencheres (Cheops, Chefren und Mykerinos bei Herodot) der vierten Manethonischen Dynastie angehören. Wahrscheinlich war der herrschende Stamm aus Vorderasien eingewandert und hatte sich mit den Eingebornen des Landes vermischt. Ausser den Pyramiden von Memphis bezeugen die dazu gehörigen Felsengräber die Kunstthätigkeit jener frühesten Epoche des „alten Reiches". Eine zweite Blüthenepoche begann mit der zwölften Dynastie gegen Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. In dieser Zeit tritt nachweislich zuerst in dem vom Könige Sesurtesen I. zu Heliopolis errichteten Obelisken diese merkwürdige specifisch ägyptische Form des Denkpfeilers auf. Zugleich verbreiten sich die Monumente über einen grösseren Länderkreis, zum Beweise der rastlos vordringenden und um sich greifenden Macht der Pharaonen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zeigen den Styl dieser Epoche in seiner grossartigen Bedeutsamkeit. Dann aber um 2000 v. Chr. brechen vorderasiatische Eroberer unter dem Namen der Hyksos in das Reich und drängen die Macht der Pharaonen nach Oberägypten zurück.

Gegen 600 Jahre dauerte dies Interregnum, bis um 1400 v. Chr. durch König Sethos I. die Fremden geschlagen und verjagt wurden. Nun erhob sich das „neue Reich," dessen Mittelpunkt das hundertthorige Theben wurde, zu höchster Blüthe; die achtzehnte und neunzehnte Dynastie sah unter mächtigen Herrschern, besonders dem grossen Ramses II. Miamun (dem Sesostris der Griechen), den Glanzpunkt des ägyptischen Kulturlebens, den noch jetzt zahlreiche prachtvolle Tempel und Gräber bezeugen. Aber unmerklich schlich sich, wahrscheinlich durch asiatische Berührungen begünstigt, eine Ueberfeinerung der Kultur ein, welche die alte Kraft der Nation brach. Eine abermalige Regeneration versuchte durch die Hülfe griechischer Söldner gegen 650 v. Chr. der kluge Psametich; allein nur für kurze Zeit, denn schon unter seinen nächsten Nachfolgern wurde Aegypten eine Beute der Perser. So unverwüstlich war indess die nationale Zähigkeit des Volkes, dass wenigstens an den Denkmälern noch in spätester Zeit, selbst unter griechischer und römischer Herrschaft, die fremden Eroberer sich der heimischen, durch eine Tradition von Jahrtausenden geheiligten Kunstform anschlossen.

2. Die Architektur der Aegypter.[1]

Die ältesten Denkmäler der Erde sind die Pyramiden von Memphis. Als gigantische Marksteine der Geschichte ragen sie auf, Zeugnisse einer Zeit,

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 4 und 5. (Volksausgabe Taf. 1.) — Description de l'Egypte etc. Paris 1820. — *Rosellini*, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1834 ff. — *R. Lepsius*, Denkm. aus Aegypten und Aethiopien. Berlin 1849 ff. — *Gau*, Denkm. v. Nubien. Stuttgart und Paris 1822.

die in ein fast fabelhaftes Alterthum hinauf reicht. Sie bezeichnen den Punkt, wo zuerst auf der Erde eine höhere Kultur Wurzel geschlagen hatte, und damit zugleich den Anfang des geschichtlichen Lebens, des monumentalen Schaffens. Es ist kein Zweifel mehr, dass die ältesten dieser Denkmale mindestens in den Anfang des dritten Jahrtausends zu setzen sind. Sie beweisen aber durch die bewunderungswürdige Technik, welche die gewaltigsten Baumassen zu bewegen und mit sicherster Meisselführung zu bearbeiten wusste, dass in ihnen die Resultate einer altbewährten baulichen Thätigkeit zusammengefasst sind. In der strengen, primitiven, durch keinerlei Schmuckformen verzierten Grundgestalt markirt sich zugleich das künstlerische Streben einer gewaltigen urzeitlichen Periode. In ungeheurer Masse, die bei der grössten Pyramide auf über 74 Millionen Kubikfuss berechnet ist, umschliessen sie als künstliche krystallinisch geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarkophag des Herrschers enthielt. Enge, schräg geneigte Gänge, deren Mündung durch eine das ganze Aeussere überziehende Granitbekleidung verdeckt wurde, führen in die Grabkammer hinein. Die mannigfaltigsten und sinnreichsten Vorkehrungen der Construktion sichern die Decke diesser Kammern gegen den ungeheuren Druck der oberen Masse. Entweder sind die gewaltigen Steinbalken der Decke sparrenförmig gegen einander gestemmt, oder es befindet sich zur Entlastung über dem Gemach ein System von hohlen Räumen, durch Ueberkragung der horizontalen Schichten gebildet.

Der Aufbau der Pyramiden geschah, wie an mehreren unvollendet gebliebenen Werken noch jetzt zu erkennen ist, durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte und dessen Absätze in umgekehrter Ausführung von oben abwärts bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden. Manchmal erhielten die anfänglich in geringern Dimensionen angelegten Denkmäler durch spätere Ummantelungen einen bedeutenderen Umfang. Das Material dieser gewaltigen Bauten besteht bei einigen aus Quadern, bei andern aus Ziegeln. Die primitivste Bauthätigkeit Aegyptens verwendete höchst wahrscheinlich gleich der Mesopotamiens das letztere Material, dessen Bereitung ja auch zu den harten Frohnarbeiten der Israeliten gehörte. Das Streben nach höchster monumentaler Ausprägung der Bauwerke führte aber die Aegypter schon früh dahin, die reichen Steinlager aller Art, welche die Gebirgszüge auf beiden Seiten des Nilthales darbieten, für ihre Denkmäler zu verwenden. Bei den Pyramiden finden wir auch den Steinbau schon in solcher Vollendung der Behandlung, dass man auf eine lange Praxis zurückschliessen darf.

Die drei grössten Pyramiden liegen in der Nähe von Cairo, beim Dorfe Gizeh, und rühren inschriftlich von den Königen Chufu, Schafra und Mencheres her. Unter ihnen erscheint als die älteste die des Schafra, ursprünglich an der Basis über 700 Fuss im Quadrat messend bei einer Scheitelhöhe von über 450 Fuss. Noch kolossaler erhebt sich die Pyramide des Chufu von ursprünglich 764 Fuss an der quadratischen Grundfläche bei 480 Fuss Scheitelhöhe. Sie birgt ungewöhnlicher Weise drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsgestein des Bodens eingesprengt ist. Beträchtlich geringere Ausdehnung zeigt die Pyramide des Mencheres, die nur 354 Fuss im Quadrat und 218 Fuss Höhe misst, an schöner und sorgfältiger Ausführung aber die beiden vorhergehenden übertrifft. Die Grabkammer enthielt

noch den Sarkophag des Königs, der jedoch beim Transport an der spanischen Küste untergegangen ist. An der Ostseite jeder Pyramide befindet sich ein kleines Heiligthum, wahrscheinlich für den Todtenkultus bestimmt. Haben sich von diesen Anlagen nur zertrümmerte Ueberreste erhalten, so ist dagegen in der Nähe jener drei Riesengebäude ein nicht minder kolossales Skulpturwerk vorhanden, das in ähnlicher Weise das Streben nach grandiosen Wirkungen bekundet: der vor jener Pyramidengruppe lagernde Sphinxkoloss, ein gewaltiger Löwenleib mit einem Manneshaupte (Fig. 8). Dies grösstentheils vom Sande der Wüste bedeckte Bildwerk ist in einer Höhe von 65 Fuss und einer Länge von über 140 Fuss aus einer natürlichen Felserhöhung des Bodens herausgearbeitet, ein staunenswerthes Zeugniss unübertrefflicher Meisselgewandtheit, wie sie in Bewältigung solcher Aufgaben nur in Despotieen von einem sklavisch gearteten Volke bewiesen wird.



Fig. 8. Sphinx und Pyramide von Gizeh.

Mit den Pyramiden sind ausgedehnte Privatgräber verbunden, aus deren unabsehbaren gleichförmigen Todtenfeldern sich jene gigantischen Königsgräber erhoben, wie aus der Masse des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst. Diese Gräber sind mehr oder minder tief aus dem natürlichen Felsen ausgemeisselt. Sie beginnen mit einem kleinen Heiligthum, das zum Todtenkultus bestimmt war, und führen durch einen geneigten Schacht in die Grabkammer hinab. Ausser zahlreichen bildlichen Darstellungen haben die inneren Räume häufig eine architektonische Verzierung, welche in bunten Farben ein hölzernes Lattenwerk nachahmt. Ebenso bestimmt erinnert die Oberschwelle der Eingänge an eine Holzconstruktion, denn stets ist es ein runder baumstammartiger Balken, welcher die beiden Thürpfosten verbindet, und selbst die Decke der Gemächer ahmt manchmal an einander gereihte Hölzer nach. Wo die Grösse der Gemächer freie Stützen verlangte, hat man dieselben in Form von viereckigen Pfeilern stehen lassen, die entweder durch rechtwinklige Architrave oder durch Rundbalken verbunden sind. Ausserdem kommt als Umfassung der Wände ein bandartig umwundener Rundstab und als Bekrönung eine mächtig vorspringende Hohlkehle mit Deckplatte vor, welche, wie wir sehen werden, auch in die persische Kunst übergegangen ist. Beide Formen bleiben für die

ganze Dauer der ägyptischen Kunst in Geltung. Die Decken dieser Gräber sind oft mit Nilziegeln vollständig eingewölbt; der Säulenbau dagegen scheint in dieser Epoche noch nicht vorzukommen.

Eine zweite Glanzzeit des alten Reiches, die etwa ins Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. fallen mag und die zwölfte Dynastie umfasst, wird zunächst durch den mächtigen Obelisk des Königs Sesurtesen I. zu Heliopolis bezeichnet. In dieser ebenfalls für die ägyptische Sinnesweise bedeutsamen Form prägt sich der schlichte Denkpfeiler zur festen geometrischen Gestalt aus, indem er in monolither Masse von quadratischer Grundfläche in stetiger Verjüngung schlank aufsteigt und mit pyramidaler Zuspitzung

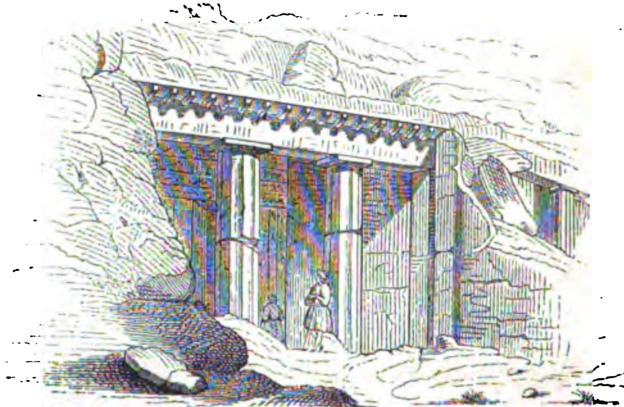


Fig. 9. Grab von Beni-Hassan.

endet. Sodann sind aus derselben Zeit die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten zu nennen (Fig. 9), an deren Eingangshallen, sowie im Innern zum ersten Male, wie es scheint, ein consequent entwickelter Säulenbau auftritt. Man sieht, wie hier aus dem viereckigen Pfeiler zunächst eine achteckige, dann eine sechzehneckige Säule entstanden ist, letztere, um die schmalen Streifen besser zu markiren, mit rundlich ausgetieften Rinnen (Kanelluren). Ueber dem Architrav, der die Säulen verbindet, tritt ein krönendes Gesims in Form von nachgeahmten Querhölzern einer Decke vor. Mit dem Boden verbindet sich die Säule durch eine kreisförmige, abgerundete Scheibe, vom Architrav scheidet sie eine weit vorspringende viereckige Platte. Neben dieser Säulenform begegnet uns hier zugleich eine andere, in deutlicher Nachahmung vegetabilischer Formen entstandene (Fig. 10). Der Schaft, am Fusspunkte scharf eingezogen, scheint aus vier verbundenen Pflanzenstengeln zusammengesetzt, die am obern stark verjüngten Ende durch mehrfache Bandumschlingung zusammengehalten werden. Ueber diesen Bändern — dem Hals der Säule — quillt das Kapitäl, ebenfalls viertheilig, in Gestalt



Fig. 10. Kapitäl von Beni-Hassan.

einer geschlossenen Lotosblüthe hervor, mit einer viereckigen Platte bedeckt. Mit diesen neuen Ergebnissen war der Kreis der ägyptischen Bauformen abgeschlossen, und die ganze unabsehbare Thätigkeit der späteren Glanzepochen vermochte nur die ursprünglichen Motive reicher zu entwickeln, mannichfaltiger auszubilden.

Als nach der Vertreibung der Hyksos das neue Reich sich durch das gesteigerte nationale Selbstgefühl der Aegypter glanzvoll und mächtig erhob, wurde Theben der Mittelpunkt der Herrschaft, wo sich fortan Jahrhunderte hindurch die stolze Ruhmsucht der Pharaonen in Ausführung der grossartigsten Denkmäler genug that. Aber auch weit über das untere Land, ja bis tief nach Asien hinein, sowie nilaufwärts über das besiegte Nubien und Abyssinien breiteten sich in mächtigen Werken die Zeichen der Pharaonenherrschaft aus. Die höchste Entwickelungsepoche des neuen Reiches geht von der achtzehnten bis zur zwanzigsten Dynastie, vom sechszehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Zeit vornehmlich wird das System der ägyptischen Architektur vollständig ausgeprägt, wird eine immer wiederkehrende Form für die Anlage des Tempels gewonnen, werden alle Glieder des Baues zu einer harmonischen, wirkungsvollen Erscheinung umgestaltet.

Auf weiter Backsteinterrasse, hoch über das flache Stromufer erhoben, breitet sich der ägyptische Tempel als ein streng Abgeschlossenes hin (Fig. 11). Mächtige Umfassungsmauern, pyramidal aufsteigend und von dem kräf-

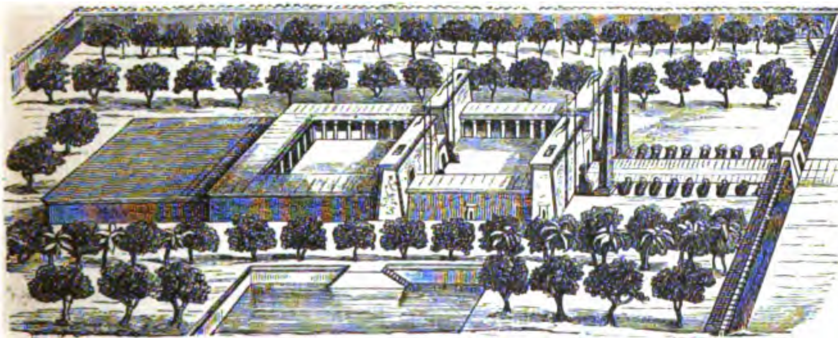


Fig. 11. Restaurirte Ansicht eines ägyptischen Tempels.

tig beschattenden Hohlkehlengesims bekrönt, geben dem Ganzen einen feierlich ernsten, geheimnissvollen Charakter. Keine Fensteröffnung, keine Säulenstellung unterbricht die monotonen Flächen, die nur mit buntfarbiger Bilderschrift, Darstellungen der Götter und der Herrscher, wie mit einem riesigen Teppich bedeckt sind. An der dem Flussufer zugekehrten Schmalseite des langgestreckten Parallelogramms öffnet sich in der Mitte zwischen zwei thurmartigen **Pylonen** der ebenfalls in schräger Ansteigung alles Uebrige weit überragende schmale, hohe Eingang (Fig. 12, a). In der Vorderwand der Pylonen sind Vertiefungen für das Einlassen grosser Mastbäume (Fig. 12, e f) angebracht, die bei festlichen Gelegenheiten wehende Wimpel trugen. Die Pforte wird gleich den Pylonen und den Umfassungsmau-

ern von demselben hohen Kranzgesimse bekrönt (Fig. 12, b c), welches in der ägyptischen Architektur eine so grosse Rolle spielt. Ausgedehnte Doppelreihen von Sphinx- oder Widderkolossen führen oft zum Eingange hin, der manchmal von Obelisken oder riesigen Herrscherstatuen (Fig. 13) ein-

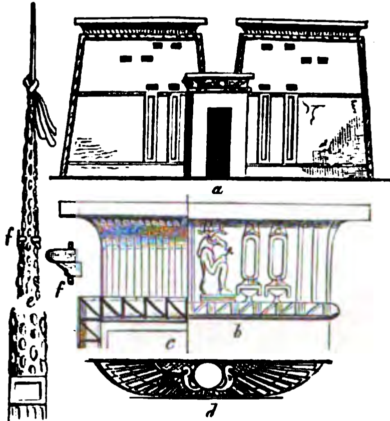


Fig. 12. Details des ägyptischen Tempels.

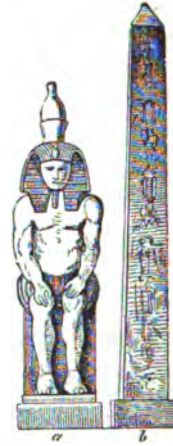


Fig. 13. Statue und Obelisk.

geschlossen wird. Durch die enge Pforte getreten, finden wir uns in einem Vorhof unter freiem Himmel, ringsum oder doch auf drei Seiten von steingedeckten Gängen umschlossen, die sich an die Umfassungsmauern legen und mit Säulen- oder Pfeilerstellungen sich öffnen (Fig. 14). Dieser Vorhof fehlt niemals in ägyptischen Tempelanlagen, wird vielmehr bei bedeutenderen Denkmalen zuweilen nach einem zweiten Pylonpaare wiederholt. An ihn schliesst sich ein oft nicht minder ausgedehnter Saal, dessen mächtige steinerne Decke auf reihenweis aufgestellten Säulen ruht. Die beiden mittleren Reihen, der Längenaxe des Gebäudes entsprechend, bestehen aus kräftigeren und höheren Säulen, tragen also auch eine höher liegende Decke, mit der sie ein höheres Mittelschiff bilden, dessen Seitenwände durch weite, ehemals vergitterte Oeffnungen dem Raume Licht zuführten. An diesen Saal, der ein nicht minder nothwendiges Glied des ägyptischen Tempels ist, schliesst sich der innere Theil des Heiligthumes mit verschiedenen kleineren oder grösseren Gemächern und Sälen, deren innersten Kern die enge, niedrige, geheimnissvoll düstere Cella bildet. Hier thronte in mystischem Dunkel die Gestalt des Gottes. Ueber Bestimmung und Bedeutung der einzelnen Räume ist bis jetzt wenig Sicheres erkundet worden; wahrscheinlich waren die inneren Räume nur den Priestern und Eingeweihten zugänglich, die dort den Kultus der Götter begingen, während vermuthlich die verehrende Menge harrend die weiten Vorhöfe füllte. Alle Räume sind an den Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Aussenmauern mit bildlichen Darstellungen bedeckt, deren bunte Farbenpracht, deren wundersame Symbolik den mächtigen Eindruck dieser Bauwerke auf's Höchste steigert.

Die noch in ihren Trümmern gewaltigen Reste des „hundertthorigen“

Theben sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Flusses zerstreut und haben nach den im Schutt der Ruinen angesiedelten neueren Dörfern ihre Bezeichnung erhalten. Die Tempel scheinen vorwiegend dem östlichen Ufer (der Seite des Aufganges, des Lebens, nach ägyptischen Vorstellungen) anzugehören. Unter ihnen tritt als der wichtigste und grösste, als das geheiligte Palladium des Reiches der Tempel von Karnak hervor. Von Sesurtesen I. noch zu den Zeiten des „alten Reiches" gegründet, erhielt er unter den Herrschern des „neuen Reiches" immer weitere Zusätze und Anbauten, so dass bei einer Breite von 330 Fuss die Gesammtlänge sich über 1130 Fuss erstreckt. Durch den vorderen gewaltigen Pylonbau, zu dessen

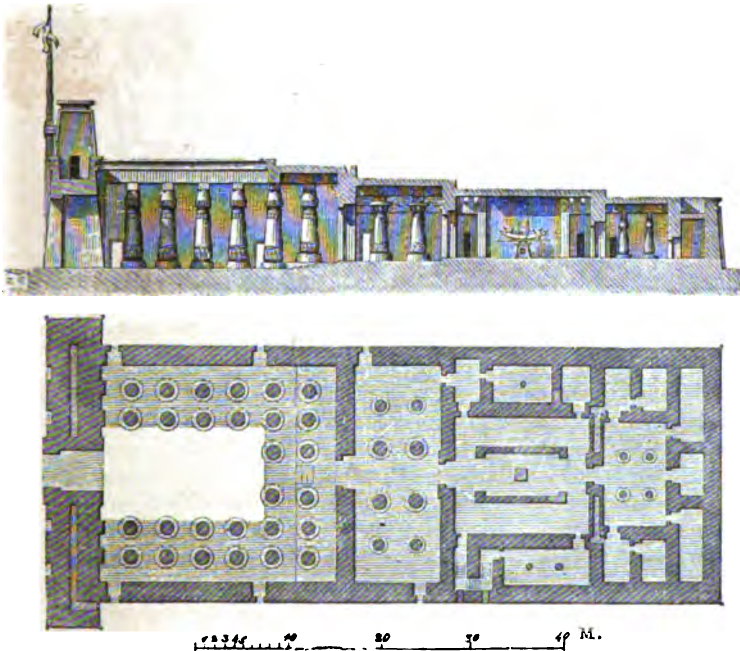


Fig. 14. Längendurchschnitt und Grundriss vom Tempel des Chensu zu Karnak.

Thor eine Doppelreihe von kolossalen Widdersphinxen führte, tritt man in einen geräumigen Vorhof von 320 Fuss Breite und 270 Fuss Tiefe, auf beiden Seiten von Säulenreihen eingefasst. Merkwürdiger Weise und gegen die Regel des ägyptischen Tempelbaues wird die nördliche Umfassungsmauer von einem kleineren, später hinzugefügten Heiligthum durchbrochen, das indess auch gegen 200 Fuss lang und gegen 80 Fuss breit ist. Aus dem Vorhofe gelangte man durch einen noch kolossaleren Pylonbau in den gewaltigsten Säulensaal der Welt von Sethos I. und dessen Nachfolgern während des 14. und 15. Jahrhunderts v. Chr. ausgeführt. Seine Steindecke wird von 134 Säulen getragen, von denen die mittleren zwölf, grösser und höher als die übrigen, ein erhöhtes Mittelschiff einschliessen. Diese mittleren Säulen ragen 66 Fuss empor, während die kleinern Säulen sich 40 Fuss erheben. Dieser eine ungeheure Saal kommt mit seinem Flächenraum von 52,480 Quadratfuss

dem einer grossartigen Kathedrale gleich. Ein dritter Pylonbau, an den sich ein nach der Südseite offener Hof schloss, führte zu zwei granitnen, von Thutmes I. errichteten Obelisken, und hinter diesen zu einem vierten Pylon, mit welchem das eigentliche Heiligthum erst beginnt. Da sind in labyrinthischer Verschlingung offene und bedeckte Räume, Kammern, kapellenartige Gemächer und säulengetragene Säle, verbunden durch Gänge und Galerien, seltsam in einander geschoben, so dass nirgends so klar wie an diesem Riesenmonument das conglomeratische Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur zu Tage tritt. An den Wänden lehnen oft, mit vorspringenden Pfeilern verbunden, bedeutsame Kolossalfiguren, alle Flächen sind mit reich ausgemalten Bildwerken bedeckt, in denen symbolische Gegenstände, religiöse Ceremonien mit historischen Darstellungen königlicher Heldenthaten wechseln. Die innern Räume sind grossentheils von Thutmes III. und seiner Schwester errichtet.

Die architektonischen Details entwickeln sich auch hier hauptsächlich

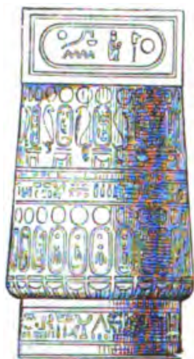


Fig. 15. Kapitäl von Karnak.

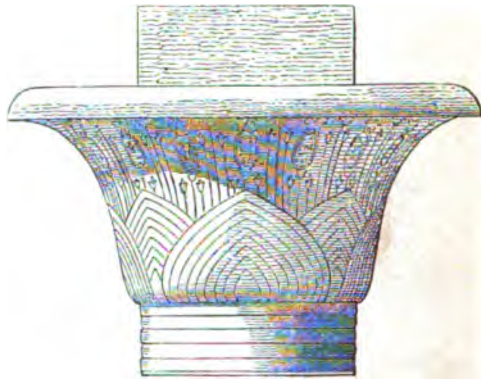


Fig. 16. Kapitäl von Karnak.

am Säulenbau, für dessen Behandlung fest ausgeprägte, höchst grossartig wirkende, dem machtvollen Eindruck des Ganzen wohl entsprechende Formen gewonnen werden. So haben in dem Säulensaal die kleineren Säulen das in Beni-Hassan bereits auftretende geschlossene Lotoskapitäl (Fig. 15); aber die direkte Nachahmung der natürlichen Pflanzenbildung ist abgestreift, das Kapitäl entwickelt sich gleich dem Stamm in compakter, einheitlich geschlossener Masse, deren Flächen in spielender Dekoration bunte Hieroglyphen bedecken. Daneben tritt aber an den grösseren Säulen der beiden Mittelreihen eine neue Kapitälform auf (Fig. 16), die das Motiv des weitgeöffneten Lotoskelches befolgt und damit eine neue künstlerisch verwendbare Grundform in die bauliche Praxis einführt. Damit der weit vorspringende Rand vom Architrav nicht belastet und abgedrückt werde, behielt man wie bei den übrigen Kapitälen die schmale viereckige Platte über demselben bei.

Andre Bauten dieser Gruppe sind der grosse Tempel von Luksor, der mit dem vorigen durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden war; ferner das sogenannte Grabmal des Osymandyas, in Wahrheit ein von

Ramses d. Gr. errichteter Tempel, eines der schönsten Monumente Aegyptens; weiterhin auf dem westlichen Ufer bedeutende Tempelreste bei Medinet-Habu, und nördlich von dort, bei Kurna, abermals ein Tempel, der jedoch in abweichender Anlage, ohne Pylon, aber mit einem zehnsäuligen Porticus sich nach vorn öffnet. Er datirt inschriftlich von Sethos I. Der mächtige Eindruck aller dieser Ruinen erhält noch eine Steigerung durch zwei Kolosse sitzender Königsbilder, die ehemals zu einer jetzt gänzlich zerstörten Tempelanlage gehörten und von denen das nördlichere die berühmte Statue des Memnon ist. Inschriftlich aber gehören sie dem Könige Amenhotep III. an und stellen seine Mutter und seine Gemahlin dar.

Ausserdem finden sich auf der Westseite ausgedehnte Felsengräber, in denen die Herrscher der thebanischen Dynastie sammt ihrem Geschlechte

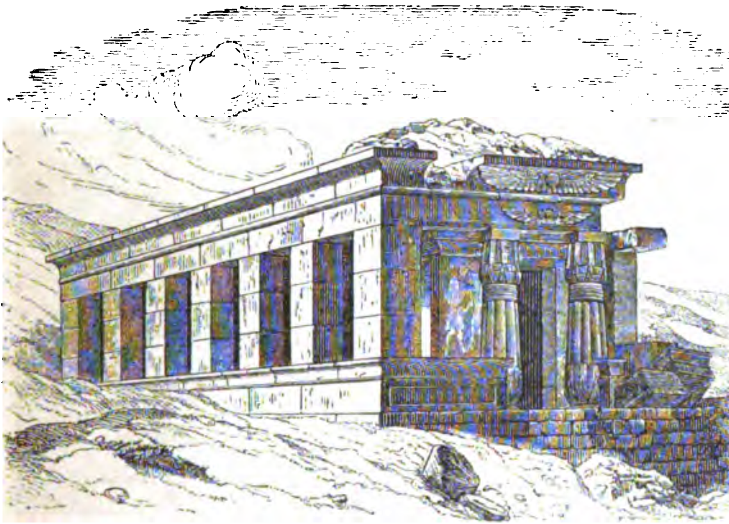


Fig. 17. Tempel zu Elephantine.

beigesetzt sind. In engen, öden Gebirgsschluchten, wo die brennende Sonnengluth jede Spur des Lebens austilgt, liegen diese Gräber der thebanischen Nekropolis, zunächst die der Königinnen (Biban e' Sultanât), dann die der Könige (Biban el molûk) aus der 18. bis 20. Dynastie. Von einem Vorhof führt ein dunkler Schacht in die Tiefe des Felsen hinein und mündet in einen grossen Saal, dessen Decke auf Pfeilern ruht und der von seinen prachtvollen Wandgemälden den Namen des „goldnen" trägt. Hier stand der Sarkophag des Königs, und die reich gemalten Darstellungen an den Wänden ringsum beziehen sich auf die Geschicke desselben nach dem Tode.

Andere wichtige Denkmäler trifft man weiter oberhalb besonders in Nubien. Manche dieser Heiligthümer zeigen eine wesentlich abweichende Form, indem sie bei einfacherer Anlage ihre Cella ringsum mit einem Säulen- oder Pfeilerumgang umgeben, wie der von Amenhotep III. erbaute südliche Tempel auf der Insel Elephantine (Fig. 17). Bedeutende Grab-

monumente finden sich sodann in den Grotten von Girscheh, Derri und Ipsambul, letztere mit hohen, reich ausgemeisselten Felsfaçaden, deren Hauptschmuck aus gewaltigen Kolossalstatuen Ramses d. Gr. besteht. Die Grotten von Girscheh sind statt dessen mit einem frei vorgebauten Hallenhof und stattlichem Pylon versehen. Manche kleinere Anlagen, wie die heiligen Thiergehege, Typhonien u. A. liegen ebenfalls in der Nähe der Haupttempel.

Die letzten Epochen der ägyptischen Architektur zeigen in ihren Werken durchschnittlich eine minder grosse Anlage, aber dafür eine reichere, mannichfaltigere Behandlung der architektonischen Glieder. Besonders sind es die Kapitäle der Säulen, an denen das Motiv des geöffneten Kelches in den buntesten Variationen zur Geltung kommt (Fig. 18). Neben diesen

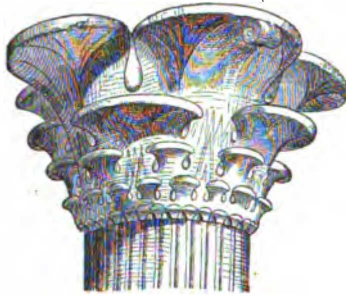


Fig. 18. Kapitäl von Edfu.



Fig. 19. Kapitäl von Denderah.

reichen Formen tritt noch eine ganz phantastisch symbolische auf, die aus vier Köpfen der Göttin Hathor besteht, über welchen ein oberer Aufsatz, würfelförmig und nach Art eines kleinen Tempels gestaltet, das Gebälk aufnimmt (Figur 19). Die bedeutendsten dieser späteren Anlagen sind die Tempel der Insel Philä, unter den Ptolemäern errichtet, der prachtvolle Haupttempel zu Edfu und die Ruinengruppen von Esneh, endlich der glanzvolle, von der Königin Kleopatra gegründete Tempel zu Denderah. Auch die Pyramidenform wird in dieser späteren Zeit mehrfach wieder aufgenommen, wie die Denkmäler der Insel Meroë bezeugen, doch sind diese Werke in geringen Dimensionen, in steilerem, schlankerem Aufbau errichtet und mit kleinen Vorhallen sammt Pylonenbau verbunden.

---

3. Die bildende Kunst der Aegypter.

Ueber drei Jahrtausende hindurch hat die Bildnerei als treue Begleiterin der Architektur bei den Aegyptern eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, die der Grossartigkeit des baulichen Schaffens in Nichts

nachstehen.[1] Wie aber die architektonischen Formen in jener unabsehbaren Zeitdauer, gewisse Einzelheiten der Behandlung abgerechnet, im Wesentlichen dieselben blieben und uns das nur im Orient mögliche Bild einer bei fortgesetzter reger Thätigkeit doch starren, monotonen Praxis ohne tiefere organische Entwickelungen bieten, so auch die bildenden Künste. Welche feineren Unterschiede in der Auffassung der Gestalten der Scharfsinn der neueren Forschung auch entdeckt hat, der geistige Gehalt, der Kreis der Anschauungen, das Verhältniss der bildnerischen Thätigkeit, ja selbst die Typen und Motive der Darstellung bleiben durch die Jahrtausende hindurch dieselben, unverrückbar und unabänderlich wie die Natur des Nilthales.

Der Grund dieser auffallenden Erscheinung kann nur in der Stellung gesucht werden, welche die bildenden Künste bei den Aegyptern einnahmen. Diese lässt sich zunächst kurz dahin bezeichnen, dass Plastik und Malerei, mochten sie die ungeheuren Wandflächen und die Säulen und Decken mit Bildern und Reliefs schmücken, oder vor den Eingängen, an den Pfeilern der Vorhöfe, im Innern des Heiligthums ihre Kolossalgestalten aufstellen, ausschliesslich im Dienste der Architektur standen. Zwar ist diess an allen Orten die primitivste Stellung der bildenden Künste gewesen, und selbst bei den Griechen hatte sich das plastische Werk anfänglich nur den Gesetzen der Architektur zu fügen. Allein wo eine freie Entwicklung des Individuums sich im Volke Bahn brach und auch die plastischen Werke mit ihrem geistigen Odem zu beleben anfing, da wurden die Fesseln bald gebrochen, und das Werk der Bildnerei trat in eigner Schönheit, auf sich selber ruhend, den Schöpfungen der Architektur gegenüber. Dass dieser Geist freier Entfaltung des Individuums den Aegyptern fehlte, dass sie in ächt orientalischer Unterwürfigkeit blindlings einem despotischen Willen folgten, das ist der tiefere Grund, warum auch die bildende Kunst aus ihrer abhängigen Stellung sich bei ihnen nicht zu erheben vermochte. Es ist damit das Element bezeichnet, welches überhaupt die gesammte orientalische Geistesrichtung charakterisirt, welches alle ihre künstlerischen Leistungen an das unerbittliche Hausgesetz der Architektur fesselt und das individuelle geistige Leben gleich im Keime erstickt. In derselben Weise, wenngleich national bedingt, werden wir es bei allen anderen Völkern des Orients in Geltung finden.

In dieser Hinsicht ist es gewiss ein denkwürdiger Zug, dass die ägyptische Bildnerei in ihren ältesten Werken, in den Ueberresten aus der Frühzeit des alten Reiches von Memphis, bereits mit Entschiedenheit auf Porträtähnlichkeit ausgeht. So u. A. in den merkwürdigen beiden Priesterfiguren des Louvre zu Paris und der kleinen hockenden Schreiberstatue derselben Sammlung, aber auch in sieben sitzenden Statuen des Königs Chephren, welche Mariette in der Nähe der Pyramide dieses Herrschers ausgrub und in das neue Museum von Cairo brachte. Mit überraschender Schärfe tritt diese realistische Bestimmtheit in einer aus gleicher Frühzeit stammenden Holzstatue derselben Sammlung auf, (Fig. 20) die bereits einen hohen Grad von Freiheit in lebensvoller Wiedergabe der Naturformen bekundet.

Sehen wir in solcher Urzeit schon ein bewusstes künstlerisches Streben

---

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6. (V.-A. Taf. 2.)

nach der Bezeichnung des Individuellen, so sollte man vermuthen, dass sich daraus eine freie, lebensvolle Plastik habe entwickeln müssen. Aber weit gefehlt: der Genius der ägyptischen Kunst reichte nur bis an die Auffassung des Zufälligen, Aeusserlichen, und bald wurde der in der frühesten Zeit herrschende scharfe Naturalismus durch eine architektonisch-typische Auffassung zurückgedrängt. Wo hinter den Zügen die tiefere geistige Bedeutung anfängt, wo in den Lineamenten sich der bewegte Ausdruck subjectiver Empfindung, individuellen Geistes aussprechen sollte, da erhebt sich die unübersteigliche Schranke. Daher bei aller Portraitähnlichkeit die endlose Wiederholung derselben Herrscherfigur, daher in den Sphinxalleen wie an den Pfeilerhallen die monotone Wiederkehr derselben Standbilder mit demselben typisch starren Ausdruck, derselben befohlenen Haltung, denselben symbolischen Attributen, so dass die menschliche Gestalt gleich der thierischen im Banne des allgemeinen Gattungsbegriffs festgehalten wird, die eine der andern weder an Ausdruck, noch an Bewegung klar ausgeprägten individuellen Daseins irgendwie überlegen. Diese Gleichförmigkeit beherrscht bei allen Statuenbildungen die ganze Haltung des Körpers: bei den sitzenden Gestalten stehen wie nach orientalischer Etikette die Füsse gleichmässig gerade neben einander, der Oberleib beobachtet eine strenge, würdevolle Haltung, der Kopf schaut mit starrem Blick vorwärts, und wie zur Besieglung der völlig apathischen Ruhe sind beide Arme mit flach ausgestreckten Händen dicht wie aus einem Gusse an Oberleib und Schenkel angeschlossen. In derselben absoluten Ruhe verhalten sich die an der Vorderseite der Pfeiler häufig angebrachten stehenden Gestalten, mit demselben starren Blick, eng zusammengeschlossenen Beinen und über der Brust gekreuzten Armen, nicht wie in der griechischen Kunst die Karyatiden und Atlanten in angespannter Thätigkeit des Stützens, sondern in orientalischer Passivität den architektonischen Gliedern angelehnt.



Fig. 20. Holzstatue im Museum zu Cairo.

Und doch sind diese mächtigen Gestalten, welche die ägyptische Kunst kolossal zu bilden liebte, ebenso unterschieden von den träumerisch weichen oder wild phantastischen Figuren der Inder wie von den markig gedrungenen, aber zu einer gewissen derben Fülle neigenden Gestalten der assyrischen Kunst. Die ägyptischen Bildwerke führen uns einen straffen, schlank und elastisch gebauten Volksstamm vor Augen. Brust und Schultern sind ohne Fülle, breit und kräftig, die Arme lang, sehnig und muskulös, der Leib mit schlanken Hüften und Beinen, die eher zum Magern als zum Fetten neigen und überall im scharf ausgeprägten Muskelspiel die Tüchtigkeit eines an Arbeit und Ausdauer gewöhnten Volkes zeigen. Die Köpfe (Fig. 21) haben bei aller Vorliebe für Portraitähnlichkeit ein entschieden nationales Gepräge von unverkennbar semitischer Abstammung, die Schädelbildung ist flach und platt und lässt in Verbindung mit der äusserst niedrigen weit zurückweichenden Stirn den Mangel idealen Sinnes vermuthen; die schmal und lang geschlitzten, schräg liegenden Augen deuten auf Scharfsinn und Klugheit; die Nase, die aus den breit und hoch vorstehenden Backenknochen sich mit schwächlichem, sanft geneigtem Rücken herabbiegt, steht

in engster Verbindung mit dem weit vorspringenden Untertheile des Gesichts, das besonders durch die üppigen Lippen und die aufwärts gezogenen



Fig. 21. Aegyptische Reliefköpfe.

Mundwinkel den Ausdruck sinnlichen Behagens gewinnt. Man sieht, dass schon durch die nationale Physiognomie dies Volk mehr zu realer Be-



Fig. 22. Aegyptische Wandgemälde.

thätigung des Verstandeslebens als zu höheren idealen Schöpfungen vorbestimmt war.

Die Körperformen sind durchweg mit gutem Verständniss behandelt, der feste Bau des Ganzen, Bedeutung und Bewegung der Glieder scharf

und klar erfasst, die Bekleidung meistens nur auf einen Schurz beschränkt, (Fig. 22) das Haar ausserdem vollständig von einer Haube bedeckt, die bei den Herrschern sich mit der einfachen oder der doppelten Krone, oder einem aus symbolischen Attributen zusammengesetzten phantastischen Kopfputz verband. Auch der Bart wurde in ähnlicher Weise künstlich umwickelt und seltsam hakenförmig gebogen. Für die Auffassung der menschlichen Gestalt war es unstreitig von Wichtigkeit, dass das Klima und die Sitte des Landes nur geringe Bekleidung vorschrieben, und selbst die reicheren, weiteren Gewänder, wie die Wandgemälde zahlreich bezeugen, aus leichten durchsichtigen Stoffen gebildet waren. (Fig. 22.) So musste also die fortgesetzte Anschauung die Künstler mit den Formen des Körpers hinlänglich vertraut machen. Dennoch blieb es dem Einzelnen auch hierbei nur innerhalb streng gezogener Schranken verstattet, sich thätig zu erweisen, da schon in frühester Zeit für die Formen des Körpers durch bestimmt vorgeschriebene Zahlenverhältnisse ein fester Kanon angenommen wurde, dessen pünktliche Befolgung das Gesetz vorschrieb. Zwar wurde dieser Kanon in späterer Zeit, als man eine grössere Schlankheit der Verhältnisse anstrebte, mit einem zweiten vertauscht, der zuletzt unter den Ptolemäern sogar einem dritten weichen musste, allein in all diesen Umwandlungen erkennt man die oft durch äussere Einflüsse bedingte wechselnde Geschmackstimmung der Zeiten, während nach wie vor durch die Jahrtausende die streng vorgeschriebene Regel jede freiere Bewegung hemmte und einer selbständigen künstlerischen Thätigkeit den Weg verschloss. Das Verdienst des einzelnen Bildhauers beschränkt sich höchstens auf die Ausführung, und selbst diese war bei der gleichmässigen Unverdrossenheit und Gewandtheit zu einer wesentlich handwerklichen herabgesetzt. Keinem Menschen fällt es ein, nach den Urhebern dieses oder jenes Kolossalwerkes zu fragen, da das ewige Einerlei der Wiederholungen, durch die einmal feststehende schablonenmässige Auffassung bedingt, mehr fabrikartig als durch künstlerische Selbstthätigkeit entstanden scheint.

Damit hängt denn auch die staunenswürdige Sicherheit, die unermüdliche Sorgfalt zusammen, mit welcher das härteste Material, Granit und Basalt, bei den kolossalsten Dimensionen bis in's Kleinste mit derselben peinlichen Treue bearbeitet ist, welche sich in den unabsehbaren Bilderzeichen der Hieroglyphen an Säulen, Pfeilern, Obelisken, Postamenten, Wänden und Sarkophagen in unermesslicher Ausdehnung mit stets gleichbleibender Genauigkeit bewährt. Dass aber die ägyptische Kunst vorzugsweise in Kolossalgestalten die Bedeutung der Götter und der götterentsprossenen Herrscher feiert, erklärt sich theils aus der ebenfalls in's Kolossale gehenden Anlage der Bauten, theils aus dem Mangel an wirklich geistiger Lebendigkeit, wo man instinktmässig, was an innerem Gehalt abgeht, durch äusseren Umfang zu ersetzen sucht. Gestalten von zwanzig bis dreissig Fuss Höhe sind bei den Sphinx- und Widderbildern, den Pfeilerstatuen und den sitzenden Pharaonengestalten keine Seltenheit; die sechs stehenden Kolosse an der Façade des kleineren Felsenmonuments zu Ipsambul messen 35 Fuss, die vier sitzenden Statuen des grossen Ramses an dem Haupttempel daselbst haben über 60 Fuss, der Memnon sammt seinen Riesengenossen auf dem Trümmerfeld von Medinet-Habu erreicht 70 Fuss Höhe, und der berühmte Sphinx bei den Pyramiden von Memphis misst gar eine Länge von 142 Fuss.

So kolossal und zahlreich diese statuarischen Werke sind, so werden sie doch an Ausdehnung noch weit übertroffen durch die in wahrhaft unermesslicher Fülle auf allen Wandflächen der Tempel, Paläste und Gräber angebrachten Reliefbilder. In ihrer mannichfachen, alle Beziehungen des Daseins umfassenden Erscheinung, in ihrer frischen, lebensvollen Wirklichkeit bilden sie die Ergänzung und in gewisser Hinsicht die Kehrseite zu dem feierlichen Ernst der Rundbilder. Ihr Zweck ist lediglich der einer chronikartigen, möglichst getreuen Geschichtserzählung, eines ausführlichen Berichtes über das ganze Leben der Aegypter. Schon in den frühesten Gräbern des alten Reiches, also um den Anfang des dritten Jahrtausends v. Chr., werden uns die einfachen Thätigkeiten des Ackerbaues und der Viehzucht, die Verhältnisse und Beziehungen eines mannichfach gestalteten Privatlebens treulich und ausführlich geschildert. Die Typen, die Ausdrucksweise, die Gesetze der bildenden Kunst sind auch für diese Art der Darstellungen bereits festgestellt und durch langdauernde Uebung



Fig. 23. Relief von Karnak. Sethos I.

bewährt. Später auf den riesigen Wandflächen der thebanischen Monumente und der übrigen Denkmale aus den Glanzepochen des neuen Reiches sehen wir theils in den Gräbern alle Vorgänge des Privatlebens, Arbeit und Beschäftigung verschiedener Art, Erholungen und Spiele, wie sie noch jetzt auch bei uns üblich sind, heiteres geselliges Treiben und festliche Mahle, sodann auch religiöse Ceremonieen, Opfer und andere feierliche Handlungen, Bestattungen und selbst die Schicksale der Seele nach dem Tode deutlich vorgestellt; theils aber, und dies besonders an den Wänden der Tempel und Paläste, die Lebensverhältnisse der Herrscher, feierliche Staatsactionen und bewegte Jagden, friedliche Vorgänge und kriegerische Unternehmungen, mächtige Heerzüge, wo der in kolossalen Dimensionen alles Andre, Menschen und Städte überragende König auf seinem Streitwagen gewaltig über die Leiber der gefallenen Feinde dahinstürmt (Fig. 23), mit seinem Geschoss ganze Schaaren niederstreckt, oder in Seetreffen Flotten von Schiffen voll Bewaffneter in den Grund bohrt, dann endlich eine knieende Völkerschaft beim gemeinsamen Schopf ergreift und die Streitaxt zum Todesstreich

schwingt, schliesslich wie Schaaren gefangener Feinde, reihenweise über einander geordnet, dem thronenden Herrscher zur demüthigen Huldigung vorgeführt werden, wobei dann die verschiedenen Völkerschaften durch charakteristische Auffassung der Gesichtsbildung und des Kostüms unverkennbar bezeichnet sind. Bei all diesen Darstellungen kommt es stets nur auf eine genaue, chronikenmässige Berichterstattung, auf deutliche Vergegenwärtigung der Wirklichkeit an, und nur darin erkennt man einen symbolischen Zug, dass die Gestalt des Königs alle anderen an Grösse überragt. Aber auch diess beweist wieder, wie die ägyptische Kunst überall, wo es gilt, geistige Bedeutung auszudrücken, zu conventionell symbolischen und rein äusserlichen Mitteln greifen muss.

Dass ein tieferes geistiges Prinzip der ägyptischen wie aller orientalischen Kunst fehlte, macht sich auch in der Art der Anordnung dieser Werke fühlbar. Von einer Composition im höheren Sinne ist nicht die Rede. Die Darstellungen sind entweder in monotoner Wiederholung reihenweise über einander angeordnet, oder sie bewegen sich bei belebteren Vorgängen in einem figurenreichen wirren Durcheinander. Dass im Einzelnen Rücksicht auf die Benutzung des Raumes genommen wurde, und dass die natürlichen Motive der Bewegung sich oft mit grossem Geschick jener Rücksicht anpassen, versteht sich bei einer so umfangreichen Praxis von selbst; aber im Ganzen und Grossen überdecken die Darstellungen ohne eigentlich architektonisches Prinzip der Anordnung die weiten Flächen, und es ist und bleibt überall ein nüchterner Naturalismus herrschend, der ein höheres Gesetz der Anordnung nicht aufkommen lässt. Aber auch in andrer Hinsicht gehen die bewegten Darstellungen des Lebens nicht über das Niveau jener strengen und feierlichen Statuen hinaus. Die passive Ruhe der letzteren entspringt in Wahrheit dem Mangel an individuellem geistigen Leben; die vielgestaltige Aktion der ersteren verharrt lediglich auf dem Gebiet einer äusseren, körperlichen Thätigkeit. Auch in ihren Mienen spricht sich nicht ein besonderes geistiges Prinzip, ein Leben des Gedankens aus. Sie wissen uns Nichts zu erzählen, was über den Kreis einfachen praktischen Wirkens hinaus ginge, und so dokumentirt sich selbst in der lebendigsten Bewegung nichts als die starre Monotonie orientalischer Zustände. Daher spiegeln sie uns im Laufe der Jahrtausende wohl ein bei aller Festigkeit der Zustände sich vielfach umgestaltendes Dasein der Nation, aber keine innere Entwicklung der Gedanken, des künstlerischen Geistes. Wie auch die Darstellungen reicher und belebter werden mögen, wie nach der höchsten Blüthe des neuen Reiches eine Abnahme der Kräfte eintritt, ein schwächlicherer Ausdruck sich bemerklich macht, dann wieder unter neuem Kanon sich ein frischeres Leben Bahn bricht, bis auch dieses allmählich entartet, das Alles kann man im tieferen Sinne nicht als Entwicklungsphasen der Kunst betrachten, denn diese finden nur da statt, wo ein neuer Inhalt in neuer Ausdrucksweise zu Tage ringt.

Diess führt uns auf die technische Behandlungsweise der ägyptischen Bildnerei. Obwohl es an eigentlichen Reliefsculpturen, namentlich im Innern der Gebäude, nicht fehlt, ist doch bei Weitem die Mehrzahl der Darstellungen in einer den Aegyptern besonders eigenthümlichen Behandlung ausgeführt, welche die französischen Berichterstatter „basreliefs en creux,“ die Griechen Koilanaglyphen nennen. Die Gestalten treten nämlich mit ihrer Oberfläche nicht aus der Gesammtfläche der Mauer heraus und erhalten

nur dadurch einen schwachen Schimmer plastischen Lebens, dass der Grund rings umher mehr ausgetieft ist und die Bildwerke durchgängig mit sehr entschiedenen Farben, vorzüglich mit Roth, Blau, Grün, Gelb und Schwarz bemalt sind. In der That erheben sich diese Gestalten in ihrer Wirkung kaum über die von Wandgemälden und verleihen den grossen Mauerflächen vollständig das Aussehen reichgestickter, buntfarbiger Teppiche, zumal die Erhaltung der prächtigen Farben bei der soliden Bereitung derselben und der Gunst der klimatischen Verhältnisse bewundernswürdig ist. Diese mangelhafte plastische Modellirung, die geringe Vertiefung des Reliefs entspricht in überraschender Weise der geringen geistigen Tiefe dieser Werke, dem Mangel an scharf ausgeprägter Charakteristik. Letzterer macht sich

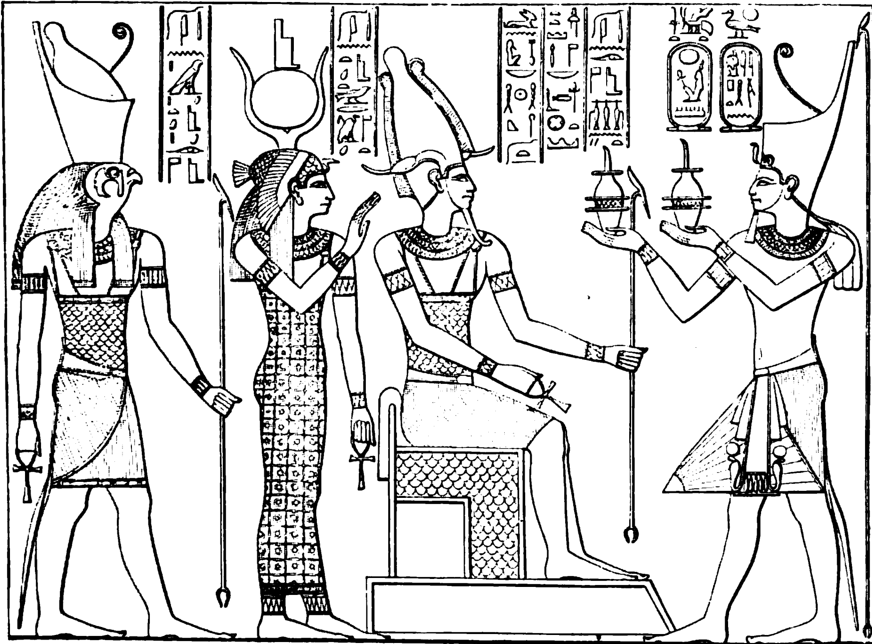


Fig. 24. Sethos I. vor Osiris, Isis und Horus.

in den ägyptischen Bildwerken so sehr geltend, dass selbst eine klare Bezeichnung des verschiedenen Alters und Geschlechtes in der Regel vermisst wird, und die Tausende von Gestalten mit dem einförmig starren Lächeln und den stereotypen Gesichtszügen in der Seele des Beschauers zu einem Gattungsbegriff zusammenfliessen. Viel glücklicher ist dagegen die ägyptische Kunst in Darstellung der Thiere, für deren niedrigere, mehr sinnliche Charakteristik sie ein feines Organ der Auffassung und eine lebensfrische, naturgetreue Wiedergabe besitzt.

Mit jener Flachheit des Reliefs hängen ferner gewisse Eigenheiten der Darstellung zusammen, die durch alle Epochen der ägyptischen Kunstübung typisch festgehalten werden. Die Gestalten sind nämlich mit Brust und Armen in der Vorderansicht, mit den schreitenden Füssen und mit

dem Kopf dagegen durchaus in Profilstellung aufgefasst. (Fig. 24.) Dass diese Behandlung den Figuren geradezu etwas Verdrehtes gibt, kann den Aegyptern bei ihrer scharfen Naturbeobachtung nicht entgangen sein, und wirklich fehlt es nicht an Beispielen, dass man, wenngleich mit geringem Erfolg, die Profilstellung consequent durchzuführen gesucht hat. In der That war es die geringe Tiefe des Reliefs, welche zu jener conventionellen Behandlung führte, da bei solcher räumlichen Beschränkung die perspektivische Verkürzung der einzelnen Glieder sich bei dem Zustande dieser Kunst nicht durchführen liess. Wie diese Auffassung sich auch auf die mittelasiatische Kunst verpflanzte, obwohl dieselbe zu einer kräftigeren Modellirung der Reliefs vorschritt, werden wir später sehen.

Ausser diesen Reliefdarstellungen ist an manchen Orten, und zwar wie es scheint vorzugsweise in den Felsengräbern, die Wandmalerei in um-

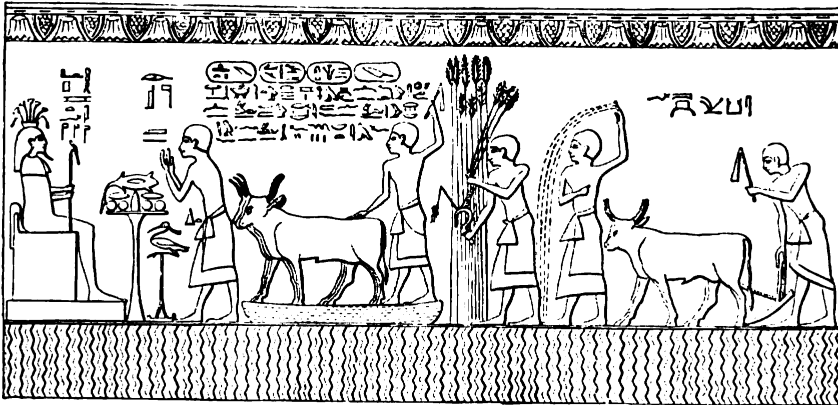


Fig. 25. Darstellung aus dem ägypt. Todtenbuch.

fassender Weise zur Anwendung gekommen. So sind die Gräber von Beni-Hassan mit zahlreichen Schilderungen aus dem Bereiche des Privatlebens, die Königsgräber zu Theben mit ausführlichen Darstellungen der mannichfachsten Art geschmückt. Auffassung und Styl dieser Werke erinnern lebhaft an die Behandlung der Reliefbilder, wie denn das Gefühl fü Modellirung und Rundung der Formen in ihnen noch schwächer erscheint als bei jenen. Die kräftig und bestimmt angegebenen Umrisse werden einfach mit der erforderlichen Lokalfarbe ausgefüllt, ohne dass durch feinere Abtönung oder Schattenanlage der Versuch einer Modellirung gemacht wäre. Auch hier finden wir also die strengste Gebundenheit des Styls, die während der ganzen Zeitdauer der ägyptischen Kunst keine höhere Durchführung und Entwicklung erreicht hat. Verwandte Behandlung zeigen die Gemälde, mit welchen die Papyrusrollen des sogenannten Todtenbuches bedeckt sind, dessen vollständigstes Exemplar das Museum zu Turin besitzt. Es schildert die Schicksale der Seele nach dem Tode und wurde den Verstorbenen mit ins Grab gegeben. Auch hier kommen genrehafte Darstellungen aus dem Leben vor, deren frische Anschaulichkeit zu den anziehendsten Seiten ägyptischer Bildkunst gehört. (Fig. 25.)

Haben wir das ganze weit verbreitete Gebiet menschlicher Zustände und Thätigkeit des öffentlichen und privaten Lebens als den eigentlichen Gegenstand der bildenden Kunst bei den Aegyptern kennen gelernt, so fehlt es andererseits doch nicht an Darstellungen symbolisch religiösen Inhalts. Aber gerade diese lassen am meisten den Mangel eines höheren idealen Sinnes hervortreten. Um die verschiedenen Götter des Landes anzuzeigen, greift man zu äusserlich symbolisirenden Mitteln, setzt den menschlich gestalteten Göttern die Köpfe der Thiere auf, welche zugleich zur hieroglyphischen Bezeichnung ihrer Namen dienten. (Fig. 24.) So erhält Thot den Kopf des Ibis, Rhe den des Sperbers, Anubis wird hundsköfig, Ammon widderköpfig dargestellt: von den Göttinnen trägt Hathor den Kopf der Kuh, Neith den der Löwin. Einschneidender konnte sich die Unfähigkeit zur Verkörperung geistiger Begriffe, zur Ausprägung des Individuellen nicht offenbaren, als durch diese seltsame, nüchterner Reflexion entsprungene Symbolisirung. Wenn auch die Verbindung so heterogener Bestandtheile, rein äusserlich betrachtet, nicht ohne Geschick und Formenverständniss durchgeführt ist, so bleibt doch immer der Umstand, dass für den Sitz der höheren geistigen Fähigkeiten bei der Darstellung der Gottesbegriffe die niedrigen Formen des Thieres verwendet werden, von bedenklicher Bedeutung. Erfreulicher ist jenes der ägyptischen Kunst eigenthümliche Räthselwesen des Sphinx (bei den Aegyptern männlich), wo einem Löwenleibe ein menschlicher Kopf angefügt ist, eine Schöpfung, der man grossartigen Charakter und mystisch bedeutsame Wirkung nicht absprechen kann.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des mittleren Asiens.

A. Babylon und Ninive.

Westlich vom Indus erstrecken sich in weiter Ausdehnung Länder, welche schon im grauen Altherthum den Mittelpunkt eines bedeutenden Kulturlebens bildeten. Im Gegensatz zu den übrigen Gebieten Asiens zeigt sich hier die übermächtige Fülle der Naturkraft gemässigt, es fehlt nicht an fruchtbaren Gebieten, aber dazwischen breiten sich unwirthbar öde Wüstenstrecken aus, und der Mensch, statt von der üppigen Triebkraft der Natur umstrickt zu werden, ist auf thätiges Eingreifen und kräftiges Bezwingen der widerstrebenden Naturmächte angewiesen. Die Lage dieser grossen Länderstrecken, die vom Indus bis an den Euphrat reichen, hat ihre Völker seit dem grauen Alterthum in beständige Wechselbeziehung gebracht, und da die klimatischen Bedingungen den Sinn frühzeitig zur Thatkraft, zur selbständigen Gestaltung des Lebens führten, so entwickelte sich ein geschichtliches Leben voll raschen

Wechsels, reich an erschütternden Katastrophen, indem die Oberherrschaft über diese naturgemäss zusammengehörigen Länder bald dem einen, bald dem andern der hier ansässigen Völkerstämme zufiel.

Die ältesten Kultursitze dieses Gebietes finden wir in Mesopotamien, dem Mittelstromlande des Euphrat und Tigris. Auch hier entwickelte sich also die Kultur wie in Aegypten zunächst unter den Bedingungen mächtiger Ströme, die bei gewissen Verschiedenheiten doch auch manche Verwandtschaft mit denen des Nilthales darbieten. Da das Bett des Euphrat weit höher liegt und der Strom viel wasserreicher fliesst, als der tiefer liegende pfeilschnell strömende Tigris, so wird, wenn im Frühjahr die Schneemassen der armenischen Gebirge schmelzen, das ganze Flachland Ueberschwemmungen ausgesetzt. Diese veranlassten schon frühzeitig das erfinderische Volk zur Anlage grossartiger Dämme und Deiche und eines Systems von Kanälen. Indem der Mensch also die Naturmächte regeln und sich dienstbar machen musste, um aus ihnen die Bedingungen zu einer gedeihlichen Existenz zu gewinnen, wurde der Trieb zum Handeln geweckt, die Thätigkeit des Verstandes gefördert, ein kräftig regsamer Sinn entwickelt. Unter diesen Einflüssen erhoben sich in grauer Vorzeit bereits gewaltige Reiche mit mächtigen Herrscherstädten, einer hochgesteigerten Kultur und ausgedehnter Handelsthätigkeit am Ufer des Euphrat. Schon die Bücher des Alten Testaments entwerfen in grossartig kurzen, eindringlichen Zügen ein Bild von der Macht und Herrlichkeit des alten Babylon, dessen sagenhafter Thurmbau die Vorstellung von riesigen, selbst den damaligen Völkern imponirenden Bauunternehmungen erweckt. Die Religion dieser Völker scheint, übereinstimmend mit diesen Verhältnissen, eine mehr verständig praktische, als phantastisch poetische Richtung gehabt zu haben, und die Interessen weltlicher Herrschaft und materiellen Gewinnes werden bei dem theils kriegerischen, theils kaufmännischen Charakter die überwiegenden gewesen sein.

Die Nachrichten der Alten von den Bauwerken Babylons bezeichnen Werke von kolossaler Ausdehnung und einer grandiosen Einfachheit der Anlage. So der Tempel des Baal, der in pyramidaler Verjüngung auf einer Basis von 600 Fuss im Quadrat sich in acht abgestuften Stockwerken zu gleicher Höhe erhob, also selbst die Pyramidenriesen Aegyptens übertraf. Von ähnlicher Grandiosität waren die Umfassungsmauern der ungeheuren Stadt, waren die beiden Herrscherpaläste und der berühmte Wunderbau der hängenden Gärten der Semiramis. Von diesen gewaltigen Denkmälern ist nichts erhalten, und nur eine Reihe von unförmlichen Schutthügeln, halb versandet und im Frühling mit üppiger Vegetation bedeckt, bezeichnet in der Nähe des Dorfes Hillah auf beiden Ufern des Euphrat die Stelle, wo einst die stolze Gebieterin der Völker gestanden. Diese Beschaffenheit erklärt sich aus dem Material, welches die Babylonier bei dem völligen Steinmangel ihres aus alluvialen Niederschlägen gebildeten Landes anwenden mussten. Sämmtliche Bauten wurden aus Ziegeln, die an der Sonne gedörrt waren, errichtet, indem man sich des Erdharzes als Mörtels bediente. Die gewaltigen Hügel des Birs i Nimrud, in welchem man den Tempel des Belus zu erkennen glaubt, des Mudschelibe und des sogenannten El Kasr, der mit dem neuen Palast des Nebucadnezar identisch zu sein scheint, sind die wichtigsten Reste. Auf diesen König, also auf die Zeit um 600 v. Chr., weisen auch die Marken sämmtlicher aufgefundenen Ziegelsteine. Von

Werken der Bildnerei hat man einen kolossalen granitnen Löwen entdeckt, der vermuthlich als Portalwächter angebracht war.

In ein weit höheres Alterthum scheinen dagegen die Ueberreste einer Stufenpyramide hinaufzureichen, welche man bei Mugeir im untern Euphratgebiet gefunden hat. Sie bildete ein längliches Rechteck von 133 und 198 Fuss und hatte über einem Kern von Luftziegeln eine Bekleidung von Backsteinen, welche durch schwach vortretende Pfeiler eine Art architektonischer Gliederung erhielt. Man will in dieser Ruine die Ueberreste eines Tempels der uralten Stadt Ur oder Hur erkennen, welcher um 2200 v. Chr. von einem König Uruk erbaut worden sei. Wichtiger sind die Trümmer eines länglichen palastartigen Baues zu Wurka, vierzig Meilen südlich von Bagdad, weil sie ein Beispiel von anscheinend hochalterthümlicher Wandbekleidung geben. In den Bewurf sind nämlich kleine Keile von gebranntem Thon gedrückt, welche durch verschiedenfarbige Glasirung teppichartige Muster ergeben. So wurde die berühmte Teppichweberei Babylon's Vorbild für den Styl architektonischer Wandbekleidung.

Bedeutendere Reste sind in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen bei Mosul am oberen Tigris zu Tage gefördert worden. Trümmerberge von ähnlicher Beschaffenheit, die sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen am östlichen Ufer des Flusses hinziehen, und unter denen man Reste von Ninive mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthet.[1] Die Ausgrabungen, welche zuerst durch den französischen Consul Botta, sodann durch Layard vorgenommen wurden, haben uns wenigstens die Anlage und die künstlerische Dekoration dieser mächtigen Bauwerke enthüllt. Sie erheben sich sämmtlich auf Backsteinterrassen, welche 30 bis 40 Fuss hoch emporgeführt und mit steinernen Brüstungen bekrönt waren. Auf der weiten Plattform sind die Gebäude in mannichfach wechselnder, scheinbar regelloser Anordnung um freie Hofräume angelegt, meistens langgestreckte, schmale, corridorartige Gemächer und Säle, die Haupträume bisweilen 150 Fuss lang, bei nur einigen dreissig bis vierzig Fuss Breite, umschlossen von Mauern, die eine übermässige Dicke haben (Fig. 26). Von der Art, wie die Räume

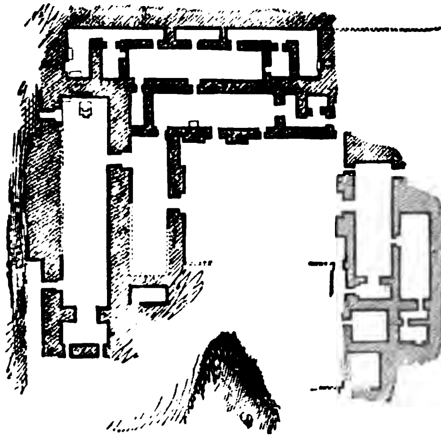


Fig. 26. Grundriss des Nordwest-Palastes zu Nimrud.

[1] Vgl. *Botta* et *Flandin*, monument de Ninivé. Paris 1849. — *Layard*, the monument of Niniveh. London 1849. — *Ders.*, Niniveh and its remains; deutsch von Meissner. Leipzig 1850. — *Ders.*, a popular account of discoveries of Niniveh; deutsch von Meissner. Leipzig 1852. — *Ders.*, Fresh discoveries etc. London 1853. — Eine Uebersicht des Ganzen bei *Vaux*, Niniveh and Persepolis; deutsch von Zenker. Leipzig 1852. — *G. Rawlinson*, the five great monarchies of the ancient eastern world. 2 Vols. 8. London 1862 ff. — *V. Place*, Ninivé et l'Assyrie, avec des essais de restauration par *F. Thomas*, Fol. 2 Vols. Paris 1865 ff.

bedeckt waren, hatte man lange Zeit keine Spuren gefunden, eben so wenig von etwa selbständig angewandten Stützen, Säulen oder Pfeilern. Neuerdings aber hat der französische Consul Place bei seinen gründlichen Untersuchungen in Khorsabad die Ueberreste von Wölbungen entdeckt, welche es wahrscheinlich machen, dass die Räume zum Theil durch Tonnengewölbe, einige durch Kuppeln bedeckt waren. An einer freien Entwicklung organischer Glieder scheint es dieser Architektur jedoch gefehlt zu haben, da von einer streng architektonischen Gliederung der Masse sich kein Beispiel gefunden hat. Dagegen fassten die Assyrer ihre Wandflächen wie grosse umschliessende Teppiche auf, indem sie die Mauern der Haupträume mit einer Anzahl von Reliefdarstellungen bedeckten. Diese Skulpturen sind auf

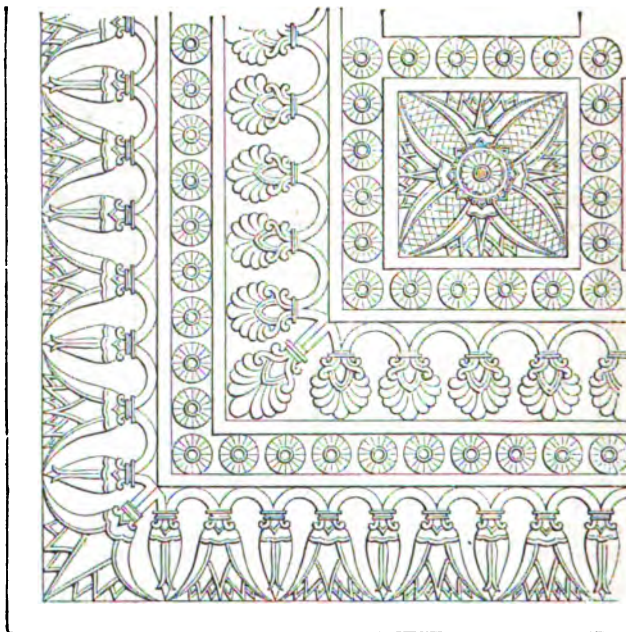


Fig. 27. Ornament von Kujjundschik.

starken, bis zu 12 Fuss im Quadrat messenden Alabasterplatten ausgeführt und solche Platten sodann in mehreren Reihen übereinander an den Wänden befestigt. Der etwa noch übrig bleibende Raum erhielt oft eine Ausschmückung durch gebrannte und glasirte, mit mancherlei Ornamenten bedeckte Thonplatten. Mit ähnlichen Platten pflegen auch die Fussböden ausgelegt zu sein, und gerade in den Ornamenten derselben tritt am meisten eine bestimmte Richtung der dekorativen architektonischen Phantasie hervor (Fig. 27). Es ist eine oft höchst elegante, geschmackvolle Formenbehandlung, deren Motive offenbar einer uralten, hochentwickelten Kunstweberei sich nachahmend anschliessen. Streng stylisirte Pflanzenformen, Palmetten, geöffnete und geschlossene Lotusblüthen bilden den wichtigsten Bestandtheil dieser Dekoration. Für die weitere Entfaltung des Oberbaues scheinen gewisse

Reliefdarstellungen eine Andeutung zu gewähren, wo wir Gebäude in mehreren Geschossen terrassenförmig aufsteigen sehen, jedes Stockwerk mit einer Galerie bekrönt, die sich mit kleinen Säulenstellungen öffnet (Fig. 28, b). Die Säulen haben eine merkwürdige Kapitälbildung, bei der zwei über einander liegende Volutenpaare (vgl. Fig. 28, c) das Hauptelement enthalten. Eine bedeutsame Steigerung des Eindrucks ist an den Portalen bewirkt worden, welche auf beiden Seiten mit riesigen menschenköpfigen, geflügelten Stieren eingefasst werden. Die Thürflügel selbst waren, nach den Berichten der Alten, aus Erz gebildet, was in Verbindung mit andren Andeutungen über goldene Götterbilder, Altäre u. dgl. auf eine Vorliebe für Anwendung glänzenden Metallschmucks und daraus hervorgehende Technik schliessen lässt.

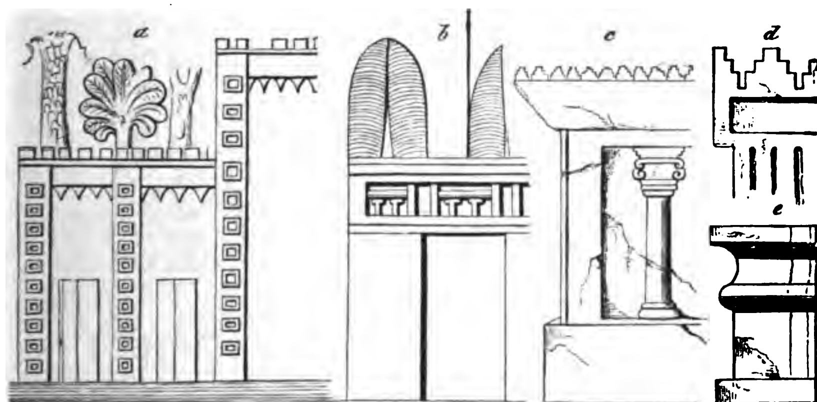


Fig. 28. Details assyrischer Paläste.

Von der äusseren Erscheinung dieser Gebäude erhalten wir nur durch die Reliefbilder eine Vorstellung. In abgestuften Terrassen aufsteigend (Fig. 32 und 28, a und b) erhalten sie Licht und Luft durch die am obern Ende angebrachten Säulengalerien, zum Theil aber auch durch Oeffnungen, welche Place in den Gewölben nachgewiesen hat. Von den in Granit ausgeführten Brüstungsmauern des Unterbaues mit ihrem tief ausgekehlten Gesims gibt Fig. 28, e eine Anschauung. Die Mauerflächen sind entweder glatt oder durch dekorirte Pilaster und vertiefte vertikale Streifen (Fig 28, a und Fig. 32) gegliedert. Den oberen Abschluss bildet häufig ein Zinnenkranz, der bisweilen abgetreppt wird (Fig. 28, c und d). Dass die flachen Dächer der unteren Terrassen oft kleine Parkanlagen mit Cedern- und Palmbaumpflanzungen enthielten, scheint aus Bildwerken wie Fig 28, a und b hervorzugehen. Unwillkürlich erinnert man sich an das, was die Alten von den „schwebenden Gärten“ der Semiramis erzählen. Was man von Säulenformen auf Reliefbildern antrifft, beschränkt sich in der Regel auf kleinere Maasse, denn in den grossen Räumen sind freie Stützenstellungen nirgends entdeckt worden. Die Säulenbasen bestehen aus einem rundlich geschwellten Pfühl, der bisweilen auf dem Rücken schreitender Löwenfiguren ruht. Die Kapitäle folgen nicht bloss der Volutenform, sondern variiren auch die schlan-

kere Kelchgestalt, die dann mit aufrechtstehenden Blättern bekleidet wird. Von der stylvollen Behandlung assyrischer Ornamentik gibt endlich Fig. 29 eine Anschauung. Sie enthält zugleich unter a die Reliefdarstellung eines zelt-

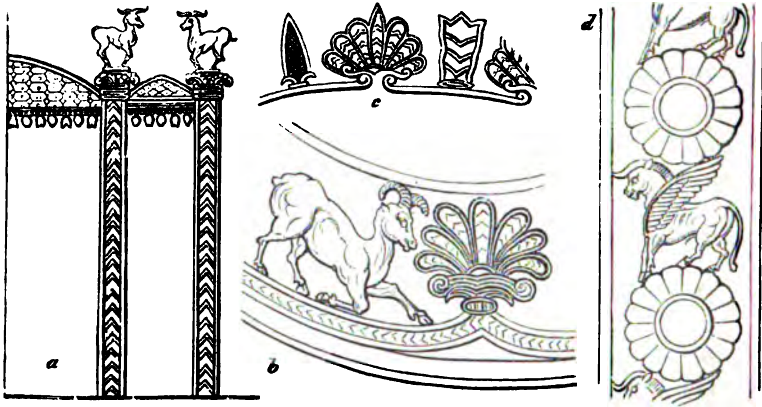


Fig. 29. Details assyrischer Paläste.

artigen Gebäudes, das auf schlanken, wahrscheinlich hölzernen Pfosten mit Volutenkapitälen sein leichtes Zeltdach ausbreitet.

Dass auch die Wölbung den Assyrern bereits bekannt gewesen, lässt

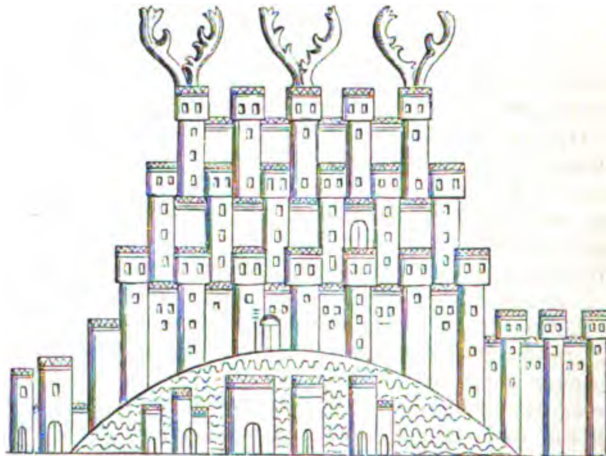


Fig. 30. Relief von einer assyrischen Festung.

sich sowohl aus den Reliefbildern als aus wirklich aufgefundenen Ueberresten beweisen. Ziegelwölbungen von sechs Fuss Spannweite hat man an den Abzugskanälen unter den Palästen von Nimrud entdeckt, und zwar nicht bloss im Halbkreis, sondern selbst im Spitzbogen durchgeführte. Dabei

sind die einzelnen Steine keilförmig genau für die Wölbung hergestellt. Auf den Reliefs kommen sodann häufig Rundbogenportale, namentlich an festungsartigen Bauwerken vor (Fig. 30). Diese haben neuerdings durch die Entdeckung des französischen Consuls Place eine monumentale Beglaubigung gewonnen; denn er fand zu Khorsabad mehrere Stadtthore, welche aus einem im Rundbogen gewölbten Eingange von 12 bis 15 Fuss Weite bestehen. Die Archivolte ist mit blau glasirten Ziegeln und gelben Reliefs teppichartig geschmückt und ruht auf Pfeilern, aus welchen riesige Stierfiguren vortreten.

Von den Tempelbauten der Assyrer besitzen wir keine Anschauung, obwohl kleinere, mit einer Vorhalle auf Säulen geschmückte kapellenartige Heiligthümer auf den Reliefs wiederholt vorkommen. Dürfen wir eine andere Darstellung (Fig. 31) auf assyrisches Lokal beziehen, so waren auch

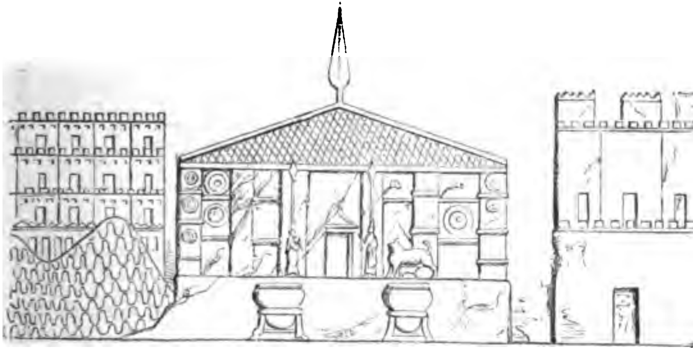


Fig. 31. Assyrische Tempeldarstellung.

Tempel mit Giebeldächern den Assyrern bekannt, deren Vorderseite wunderliche, horizontal getheilte Wandpilaster und den Schmuck aufgehängter Schilder zeigt. Das Giebelfeld ist mit einem teppichartigen Muster recht im Style babylonisch-assyrischer Kunst bekleidet. Auf dem First erhebt sich eine Krönung in Form einer Lanzenspitze. Vor dem Tempel stehen auf Fussgestellen zwei Kessel, welche an die Abwaschungskessel beim Tempel zu Jerusalem erinnern.

Die Hauptgruppe der bis jetzt bekannten Bauten umfasst die Denkmäler von Nimrud, wo mehrere grossartige Prachtbauten, die man als Nordwest-, Südwest- und Centralpalast bezeichnet, sich dicht neben einander finden. Stromaufwärts folgt sodann der Palast von Kujjundschik, und noch weiter nordwärts der von Khorsabad. Ueber Alter und Entstehung dieser Denkmale haben Major Rawlinson, J. Oppert, Dr. Hincks u. a. durch die theilweise Entzifferung der Keilinschriften, welche überall die Wände bedecken, uns wichtige Aufschlüsse gebracht. Dass sämmtliche Gebäude vor der Zerstörung von Ninive, die im Jahre 606 v. Chr. durch die vereinigten Babylonier und Meder erfolgte, entstanden sein müssen, ist selbstredend. Der älteste Bau ist der Nordwestpalast zu Nimrud, dessen Inschriften den Königsnamen Sardanapel (Assurnasirpal), nicht des berüchtigten, sondern eines älteren Herrschers dieses Namens aufweisen. Wahrschein-

lich fällt die Erbauungszeit in das neunte wenn nicht in's zehnte Jahrhundert v. Chr. Von Salmanassar, dem Sohne des Sardanapal, rührt der Centralpalast her. Sodann beginnt im achten Jahrhundert eine neue Dynastie, und es baut König Sargon den Palast von Khorsabad, sein Nachfolger Sennacherib den von Kujjundschik, und endlich Assurbanipal den Südwestpalast von Nimrud. In dieser, etwa ein halbes Jahrtausend umfassenden Bauepoche scheint im Ganzen wie im Einzelnen die Richtung der assyrischen Kunst wesentlich dieselbe geblieben zu sein, ohne einen Keim höherer Entwicklung, organischer Entfaltung zu verrathen, und nur der Styl der plastischen Ausschmückung lässt, innerhalb fest umgrenzter Vorstellungskreise, gewisse Modifikationen in der Behandlung erkennen.

Das vollständige Bild einer assyrischen Palastanlage ist uns erst durch die vom Consul Place ausgeführte Aufdeckung von **Khorsabad** erschlossen

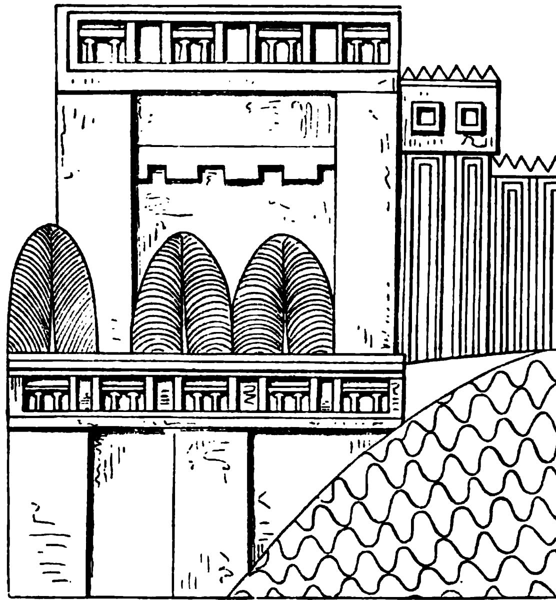


Fig. 32. Relief von Kujjudschik.

worden. Auf einer künstlichen Terrasse, deren kubischer Inhalt sich auf beinahe anderthalb Millionen Meter beläuft, erhebt sich dies ungeheure Denkmal mit seinen ca. 210 verschiedenen Räumen, Sälen und Galerien, die sich um dreissig Höfe gruppiren. Man erkennt deutlich die Anlage des eigentlichen Palastes, des damit verbundenen und doch streng gesonderten Harems, sowie der ausgedehnten Wirthschaftsräume. Prachtvolle, mit Kolossalstieren geschmückte Portale bilden überall die Haupteingänge, Reliefs bedecken die vornehmsten Räume, während andre, namentlich die Schlafzimmer, den Schmuck von Wandgemälden zeigten. Neben dem Palast erhob sich auf quadratischer Grundfläche eine Stufenpyramide von sieben Absätzen, von welchen noch die vier unteren, je 20 Fuss hoch, erhalten sind. Jeder

prangte in einer andern Farbe, je nach den für die sieben Planeten festgesetzten symbolischen Farben, ähnlich wie es die Alten von der Burg zu Ekbatana berichten. Der Gipfel trug wahrscheinlich einen Altar und diente zugleich als Observatorium für die Astrologen. Ein andres, ebenfalls selbständig errichtetes Gebäude wird als Tempel oder auch als Thronsaal betrachtet. Zu diesem gewaltigen Monument kam noch eine mit demselben verbundene Stadt, deren gewaltige Mauern von sieben Thoren, wieder nach der heiligen Zahl, durchbrochen waren. Die Thore sind im Rundbogen gewölbt und mit prächtig emaillirten Ziegeln bekleidet. Die Inschriften bezeichnen König Sargon (721 — 702) als den Erbauer der Stadt und des Palastes.

Ueber die Bildnerei dieser Völker[1] liegt uns besonders in den zahlreich zu Tage gekommenen Reliefplatten der Schutthügel von Nimrud, Khorsabad und Kujjundschik ein reichhaltiges Material aus den verschie-



Fig. 33. Assyrische Herrschergestalten.

denen Epochen der assyrischen Kunstübung vor. Die Werke von Nimrud und Kujjundschik sind nach London in's Britische Museum, die von Khorsabad nach Paris in das Museum des Louvre gelangt. Diese Ueberreste bestehen grösstentheils aus Reliefs, und nur in seltnen Ausnahmen scheint die Sculptur zu statuarischen Bildungen vorgeschritten zu sein. Wie bei den Aegyptern so ist auch hier die Plastik überwiegend der Schilderung des wirklichen Lebens zugewandt. Wie es der Bedeutung der auszuschmückenden Räume entsprach, ergeht sie sich hauptsächlich in Darstellungen des Lebens und der Thaten der Herrscher. Sie strebt nicht nach dem Gedankenhaften oder Empfindungsvollen, nur die naive Auffassung der einfachen Bezüge des wirklichen Daseins ist ihr Ziel. Man sieht den König in der schweren, reich verbrämten Tracht des Landes (Fig. 33), mit langem eng-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 6. A. (V. A. Taf. 3)

umschliessenden Gewande, auf dem Haupte die fürstliche Tiara, langsam einherschreitend oder thronend auf zierlich geschmücktem Sessel, umgeben von einem zahlreichen Hofpersonal (Fig. 34). Feierlicher Ernst, gemessene



Fig. 34. Assyrische Hofbeamte.

Würde charakterisiren solche Scenen. Andere, bewegtere Darstellungen der Jagd und des Krieges wechseln damit. Auf dem leichten Wagen verfolgt der König, von seinem Rosselenker begleitet, ein Löwenpaar, ein anderes

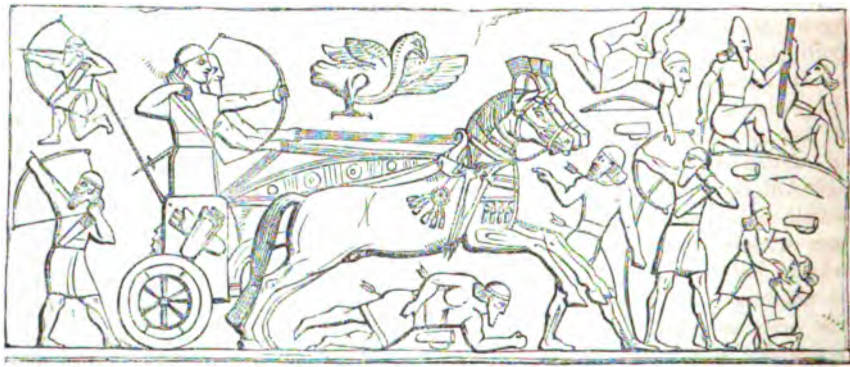


Fig. 35. Kriegsscene. Relief von Nimrud.

Mal ein Paar Stiere. Während das eine Thier aus vielen Wunden blutend unter den Rosseshufen zusammenbricht, fällt das andere wuthentbrannt dem Verfolger in den Rücken, der mit rascher Wendung ihm das tödtliche Geschoss zusendet. Anderwärts sieht man kriegerische Unternehmungen, wo der König auf seinem Streitwagen die Feinde verfolgt (Fig. 35); Belagerungen von Burgen, die durch gewaltige Sturmböcke zerstört werden; Fluss-

übergänge, wo der König mit seinem Wagen auf einem Fahrzeug übersetzt und Krieger und Rosse, erstere mit Hilfe von Schwimmblasen, das Ufer zu erreichen streben. Alle diese Vorgänge sind mit frischer Lebendigkeit, in grosser Anschaulichkeit und Treue geschildert. Ueberall erkennt man einen verständig klaren, auf schlichtes Erfassen der Wirklichkeit gerichteten Sinn. Auch die Anordnung, obwohl vielfach wiederkehrend und für denselben Gegenstand dieselbe Composition typisch wiederholend, zeigt oft überraschende Züge natürlichen Lebens, frischer Beobachtung. Diesem kräftig realen Sinne entspricht auch die bestimmte markige Ausbildung der Formen. Der Reliefstyl erscheint bereits frei und selbständig entwickelt, in genügender Abstufung der Modellirung, die Formen sind fest und bestimmt gezeichnet, die Gestalten gedrungen und zu orientalischer Fülle neigend, der Gesichtstypus hat die charaktervollen Züge des semitischen Stammes, die mächtig gebogene Nase, das grossgeschnittene Auge mit ausdrucksvoll geschweiften Brauen, üppige Lippen und volles Kinn, bei Männern in der Regel mit starkem langem Barte eingefasst, der gleich dem Haupthaar die natürliche Kräuselung durch gleichmässige Reihen conventionell behandelter Löckchen ausdrückt (Fig. 36). Aehnlich werden auch bei den Löwen und Stieren die Haarpartien der Mähnen, des Schweifbüschels, der Weichen behandelt, während im übrigen gerade die Thiere mit ungemein lebendigem Natursinn und freiem Formenverständniss aufgefasst sind. Die frische Natürlichkeit dieser Werke, die sichere, gleichmässige Ausführung, der verständig klare Sinn gewähren ein lebendiges Interesse, sowohl in der Art, mit welcher sie aus dem Banne conventioneller Gesetze sich losringen, als in der Naivetät, womit sie denselben sich anzubequemen wissen.



Fig. 36. Assyrischer Kopf.

In entschiedener Weise machen sich symbolisch conventionelle Einflüsse bei gewissen Figuren geltend, die den mythologischen Anschauungskreisen der Assyrer angehören. Vornehmlich scheinen es priesterliche Gestalten zu sein, denen durch Hinzufügung mächtiger Flügelpaare, bisweilen auch selbst eines Adlerkopfes anstatt des menschlichen Hauptes, der Charakter geheimnissvoll imponirender Würde gegeben wird. Noch feierlicher und bedeutsamer wirken die Gestalten der kolossalen, bis zu 12 Fuss hohen Portalwächter, bei denen umgekehrt einem Thierkörper mit Stierklauen, Stierleibe und mächtigen Flügeln ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist (Fig. 37). Diese seltsamen Gebilde, die auf beiden Seiten der Portale in kräftigem Relief aus der Mauerfläche vortreten, mit dem Vorderkörper dagegen sich ganz selbständig aus der Fläche lösen, beweisen zugleich, wie mit dem phantastisch Symbolischen eine verständige Reflexion Hand in Hand geht. Jedes dieser Wunderthiere hat nämlich fünf Füsse, und zwar drei vordere, damit sowohl von der Seite als von vorn kein Fuss vermisst werde. Rücksichten ähnlicher Art ist es auch zuzuschreiben, wenn bei Jagd- und Kampfscenen (vgl. Fig. 35) die Sehne des Bogens nicht über das Gesicht des Schützen, sondern hinter demselben hinweggeführt wird, obwohl die naturgemässe Richtigkeit jenes verlangen würde. Sämmtliche Reliefs sind in einem weichen, weissen Alabaster, einige auch in einem glänzend gelben Kalkstein ausge-

führt und, wie aus manchen Spuren hervorgeht, mit kräftigen Farben bemalt gewesen.

Unter den Werken der verschiedenen Epochen ist eine wesentliche Entwicklung nicht nachzuweisen. Wie der Darstellungskreis sich von Anfang an feststellt und innerhalb der nationalen Anschauungen unverändert derselbe bleibt, so geht es auch mit dem Charakter der gesammten Formbehandlung. Nur die gewaltsamere, herbere Ausprägung, besonders die scharfe Betonung der Musculatur lässt die älteren Werke, namentlich die des Nordwestpalastes zu Nimrud, von den weicheren, glatteren, aber auch schwächlicheren der späteren Zeit unterscheiden. Doch erkennt man an den späteren Reliefs von Kujjundschik das Streben, den einfachen Kreis der Darstellungen durch Mannigfaltigkeit der Lebensbeobachtung und grössere Beweglichkeit der Schilderung zu bereichern. Nach dieser Seite hin ist allerdings eine rein äussere Fortbildung der assyrischen Plastik nicht zu leugnen, wenn dieselbe auch schliesslich, bei dem einseitigen Realismus der Grundanschauung, nur auf eine zierliche Genrekunst hinausläuft. Eine Erhebung in's ideale Gebiet ist und bleibt dieser Kunst versagt, weil sie einseitig realistisch den materiellen Zwecken des Despotismus zu dienen hat.



Fig. 37. Portal von Khorsabad.

B. Persien und Medien.

Die äusseren Geschicke wie die geistigen Anschauungen und demnach auch die Kunstschöpfungen der gesammten mittelasiatischen Völkerstämme spielen, wie bemerkt, fortwährend in einander über. So lernen wir denn in den Medern und Persern die Völker kennen, welche, zuerst von den Assyrern unterjocht, sich nachmals zu Erben der Macht und der Geistesrichtung ihrer früheren Gebieter aufschwangen. Zuerst waren es die in den Gebirgsthälern und den fruchtbaren Ebenen der Abhänge südlich vom Caspischen Meer sesshaften Meder, welche die Macht der Assyrer brachen, bis sie selbst von den kräftigen Persern bezwungen wurden. Beide Völker gehörten dem arsischen Stamme, dem sogenannten Zendvolke an. Ihre Re-

ligion, wie sie sich in der Lehre Zoroaster's (Zerduscht's) ausprägte, neigte sich einem dualistischen Prinzip von vorwiegend verständig moralischer Auffassung zu. Dem Reiche des Lichtes, des Ormudz, des Guten, Reinen, Heiligen, tritt das Reich des Ahriman, der Finsterniss oder des Bösen, gegenüber. Der Lichtgeist wird symbolisch in dem heiligen Feuer verehrt, thatsächlich aber durch das Streben des Menschen nach dem Reinen und Edlen verherrlicht. Diese Anschauung, der eine einfache Naturbetrachtung zur Seite ging, lässt uns den praktisch verständigen, sittlich klaren Charakter des Volksgeistes erkennen. Hier wie bei den Assyrern und Babyloniern finden wir eine klare Weltordnung, in welcher die sittlichen Mächte des Daseins sich scharf und bestimmt von einander lösen, und der Mensch mit freiem Bewusstsein in den Gegensatz des Guten und Bösen hineingestellt ist. Dieser Geistesanlage entsprechend wird uns auch die Gestalt der künstlerischen Werke entgegen treten. Die Richtung auf thatkräftiges Handeln führt auch hier zur vorwiegenden Betonung weltlicher Macht und Herrschaft, allerdings nicht ohne bildlich und inschriftlich ausgesprochene Beziehung zum Göttlichen. Von Denkmälern, die ausschliesslich religiösen Zwecken geweiht waren, scheinen nur die einfachen steinernen Feueraltäre auf den Berggipfeln erwähnenswerth.

Der Zeit nach haben die Meder den Vorrang, der Menge der vorhandenen Denkmäler nach die Perser. Letzteres um so mehr, als von Ueberresten medischer Kunst bis jetzt nichts erkundet wurde. Wir müssen uns die Lücke nach Kräften durch die Berichte der Alten auszufüllen suchen. So erfahren wir, dass die medische Königsburg zu Ekbatana sich terrassenartig in sieben Geschossen erhob, deren Ringmauern abwechselnd in verschiedenen Farben, ja selbst in Silber und Gold glänzten. Eine Anschauung von dieser Anlage gewähren uns vielfache Darstellungen auf den Reliefs zu Nimrud und Khorsabad, wie denn die terrassenförmige Aufgipfelung der Gebäude auffallende Verwandtschaft mit dem verräth, was wir in Babylon und Ninive gefunden. Die Spuren dieses älteren Ekbatana, nicht zu verwechseln mit einem späteren, dem heutigen Hamadan, glaubt man in Takt-i-Suleiman, westlich vom Südrande des Caspischen See's, nachweisen zu können.

Mit dem grossen Cyrus (559—529 v. Chr.) gewinnen die Perser[1] die Obermacht über das bald verweichlichte medische Volk, breiten in gewaltigen Eroberungszügen mit wunderbarer Schnelligkeit ihre Herrschaft über das ganze mittlere und vordere Asien aus, dringen unter Cambyses sogar siegreich in Aegypten ein und gründen eins der gewaltigsten Reiche, das jedoch am Hellenenthum scheitern und dem kühnen Geiste Alexanders d. Gr. (330 v. Chr.) völlig erliegen sollte. Die monumentale Thätigkeit der Perser, von der bedeutende Ueberreste auf uns gekommen sind, umfasst somit etwa zwei Jahrhunderte und ist sowohl der Zeit als auch dem Wesen nach als letztes Ausklingen der mittelasiatischen Kunst der mesopotamischen Länder zu fassen.

Die Residenzen des „Grossen Königs,“ wie die Griechen die persischen Herrscher nannten, waren zu Babylon, das dem mächtigen Reiche einverleibt war, zu Susa, dem heutigen Schusch, wo noch jetzt bedeutende Schutt-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 7. (V.-A. Taf. 4.) — *Ker Porter*, Travels in Georgia, Persia etc. London. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Pese etc. Paris. 5 Vols. — *Texier*, Description de l'Arminie, de la Perse etc. Paris 1852. — Vgl. auch *Brugsch*, Reise durch Persien. 2 Bde. 8.

hügel auf ihre Durchforschung harren, zu Ekbatana, dem bereits erwähnten heutigen Hamadan und zu Pasargadä, in der Gegend von Murghab. Von der Königsburg zu Ekbatana berichtet Polybius, dass Säulen und Balkendecken aus Cedern- und Cypressenholz bestanden und gleich dem Aeussern des Daches mit Gold- und Silberplatten bedeckt waren. Wir dürfen darin die bezeichnenden Merkmale der gesammten mittelasiatischen Bauweise, wie sie auch in den Euphratlanden anzunehmen war, erkennen. Wichtiger und ausgiebiger ist, was sich an den Hauptpunkten der eigentlichen persischen Stammlande an Denkmälern erhalten hat, in den Gebieten, welche sich zwischen der grossen Salzwüste des Innern und dem steilen, unwirthbaren Küstensaum des persischen Meerbusens, in dem reich abgestuften, gebirgigen Terrassenland mit den gesegneten Thälern von Schiras, Murghab und Merdascht erstrecken.

Zu den ältesten und bedeutendsten der persischen Denkmäler gehören die Ueberreste des alten Königssitzes Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murghab. Vor allem zieht hier das merkwürdige Gebäude die Aufmerksamkeit auf sich, in welchem man nach den Berichten der Alten das Grab des Cyrus erkannt hat (Fig. 38). Der Volksmund nennt es das

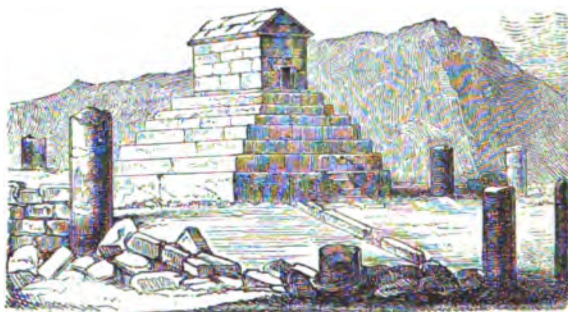


Fig. 38. Grab des Cyrus.

Grab der Mutter Salomons (Meschhed-i-Mader-i-Suleiman). Man gewahrt hier, wie die Perser, als sie aus ihrem einfachen patriarchalischen Gebirgsleben plötzlich zur Herrschaft über ein grosses Reich mit hoch entwickelter Kultur gelangten, in ihren monumentalen Schöpfungen die bereits anderwärts ausgeprägten verschiedenartigen Formen zu einem Ganzen zu verbinden suchten. Das Grab des Cyrus erhebt sich, von gewaltigen Blöcken eines schimmernd weissen, glänzend polirten Marmors errichtet, auf sieben terrassenartig angelegten Stufen als ein kleines Giebelhaus, dessen Form gleich der Behandlung des Materials auf die bereits hochentwickelte Kunstübung des kleinasiatischen Griechenthumes zurückzuführen sein dürfte. Selbst die Gestaltung der wenigen Details, besonders des Dachgesimses, sowie der grösstentheils zerstörten, ursprünglich den Bau umgebenden Säulen deutet auf derartigen Einfluss. Die Stufenpyramide dagegen ist eine offenbar im mittleren Asien heimische, in den Euphratlanden von uns mehrfach angetroffene Grundform. Die prachtvolle Goldausstattung, die reichen Teppiche welche das Innere schmückten, sind verschwunden, wie die Ueberreste des grossen Eroberers, der hier nach thatenvollem Leben die letzte Ruhestätte

gefunden hatte. Aber sein Bildniss ist merkwürdig genug an einem Pfeiler des in der Nähe zertrümmert liegenden Palastes erhalten und durch gleichzeitige Keilinschrift also bezeichnet: „Ich bin Cyrus, der König, der Achämenide!“ Ein ägyptisirender Kopfputz und zwei gewaltige Flügelpaare scheinen eine symbolische Charakteristik des Herrschers zu enthalten (Fig. 39).



Fig. 39. Reliefbild des Cyrus.

Der späteren Blüthezeit des Reiches unter Darius und Xerxes, bis 467 v. Chr., sind die grossartigen Reste zuzuschreiben, welche etwas südlicher gegen Schiras hin in der Ebene von Merdascht den von den Griechen Persepolis genannten Herrschersitz bezeichnen. Nach den alten Berichten und der Anlage der Denkmäler scheint der alte Königspalast, in welchen Alexander mit eigener Hand die Brandfackel schleuderte, nur zu gewissen Zeiten die Residenz der persischen Herrscher gewesen zu sein. Den Hauptbau nennt das Volk Tschihil-minar, d. h. die vierzig Säulen, oder auch Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's.) Auf dem Bergrücken, der die weite Ebene beherrscht, erhebt sich eine grossartige Terrassenanlage, zu deren Plateau eine mächtige marmorne Doppeltreppe (Fig. 40) in zwei Absätzen mit mehr als hundert sanft ansteigenden Stufen hinauf führt. Festliche Processionen, die in langen Reliefzügen die Treppenwangen bedecken, deuten auf die ehemalige Bestimmung der ausgezeichneten Anlage hin. Auf

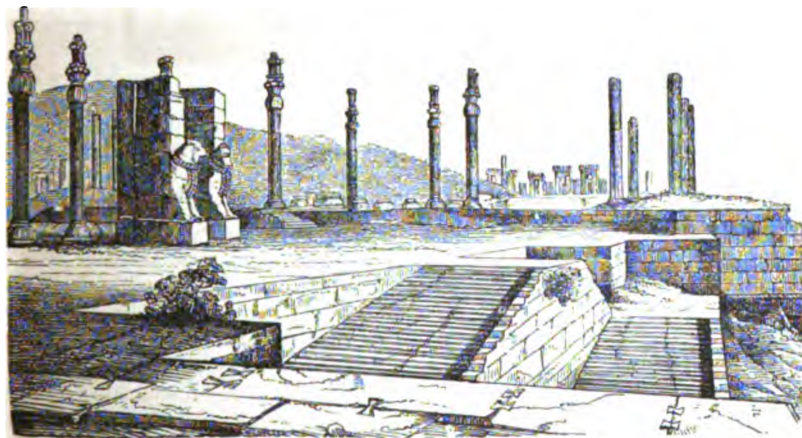


Fig. 40. Palastruinen von Persepolis.

der ebenfalls mit Marmorquadern bedeckten Plattform angelangt, erreicht man die Trümmer eines gewaltigen von Xerxes aufgeführten Doppelportals, das zwischen vier Mauerpfeilern ebensoviele schlanke Marmorsäulen von 50 Fuss Höhe zeigt. An der Vorderfläche der Pfeiler finden wir die

kolossalen Flügelstiere der assyrischen Kunst wieder. Eine zweite Doppeltreppe führt uns sodann zu der oberen Terrasse hinauf, die fast quadratisch sich weithin ausdehnt, mit zertrümmerten Säulenschäften, zerbrochenen Kapitälen und wirrem Ruinenschutt übersäet. Auf dem vorderen Theil der Terrasse, zunächst der Haupttreppe, erhebt sich ein Quadrat von sechsunddreissig grösstentheils zertrümmerten Marmorsäulen, auf drei Seiten mit Vorhallen von zwölf Säulen in zwei Reihen umgeben. Diese ganze ausgedehnte Anlage, ebenfalls ein Werk des Xerxes, scheint dem Hauptpalast als glänzende Vorhalle gedient zu haben. Hinter ihr steigen abermals in höherer Terrassenanlage mit ansehnlichen Treppen die Reste des ehemaligen Palastes empor. Trümmer von grossartig angelegten Räumlichkeiten mit zahllosen Marmorsäulen und Prachtthoren, sowie Spuren einer reichen Fontainenanlage bedecken die ganze Höhe. Die Herrschernamen des Darius und Xerxes, welche sich in den zahlreichen Keilinschriften dieser Trümmer finden, bezeichnen die Epoche ihrer Entstehung.

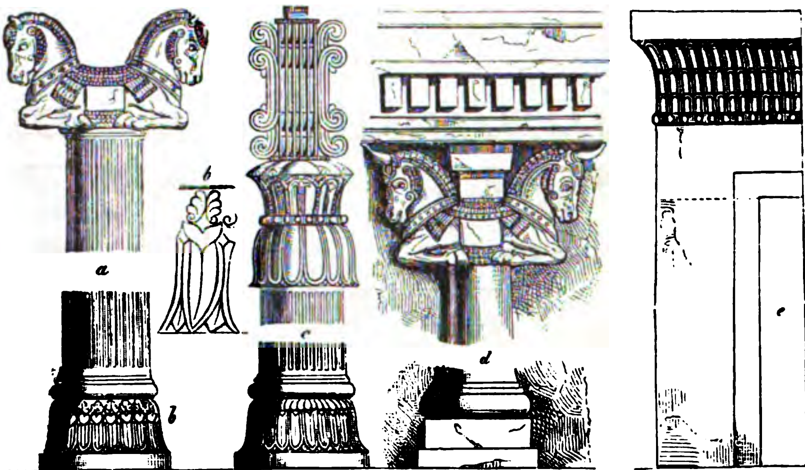


Fig. 41. Details persischer Architektur.

Der Styl dieser Prachtbauten zeigt klar eine Verschmelzung mannichfacher fremder Einflüsse zu einem neuen eigenthümlichen Ganzen. Die terrassenförmig aufgegipfelte Anlage ist babylonisch-assyrischen Ursprungs, wandelt sich aber hier zu einem heiteren, auf's Weite und Freie zielenden Eindruck um. Als Nachwirkung griechischer Einflüsse wird die Einführung des marmornen Säulenbaues zu bezeichnen sein. Die Form der Säulen mit ihren hohen Basen (Fig. 41, b u. c), den schlanken, elegant verjüngten Schäften mit ihren tiefen Vertikalrinnen (den Kanelluren), weisen auf ionisch-griechische Vorbilder hin, die Kapitäle allein zeigen eine, wie es scheint, den Persern eigenthümliche seltsame Gestalt. Sie sind entweder aus zwei mit den Rücken zusammenstossenden Vorderkörpern von Stieren oder Einhörnern gebildet (Fig. 41, a u. d) oder bestehen aus einem hoch aufgerichteten und einem herabfallenden umgekehrten Kelch (Fig. 41, c), ersterer mit Perlschnüren, letzterer mit niederfallenden Blättern

dekorirt, das Ganze gekrönt von doppelten aufrecht stehenden Voluten, die eine seltsam abenteuerliche Aufnahme ionischer Formen verrathen und damit bereits die Elemente einer späten willkürlich dekorativen Epoche enthalten. Wiederum andere Formen, auf ägyptische Einflüsse hindeutend, finden sich an der Bekrönung der Portale (Fig. 41, e), deren Hauptglied das hohe ägyptische Kranzgesims zeigt, mit drei Reihen aufrechtstehender Blätter bekleidet und von kräftiger Platte bedeckt. Von den Mauermassen selbst haben sich keine Trümmer vorgefunden, ein Beweis, dass dieselben wahrscheinlich analog den assyrischen Bauten aus leichtem Ziegelmaterial bestanden. Ebenso wenig haben sich Spuren der Deckenanlage und des Oberbaues gezeigt. Kein Zweifel daher, dass eine hölzerne, vermuthlich mit Prachtmetallen reich verkleidete Deckenconstruktion angewendet war. Auch die marmornen Säulenhallen können nur einen hölzernen Deckenbau getragen haben, da die gegen 60 Fuss hohen Säulen einen Durchmesser von kaum 4 Fuss und einen Abstand von 30 Fuss halten. Selbst die Form der Kapitäle dürfte auf eine leichtere Construktion des Oberbaues hindeuten.

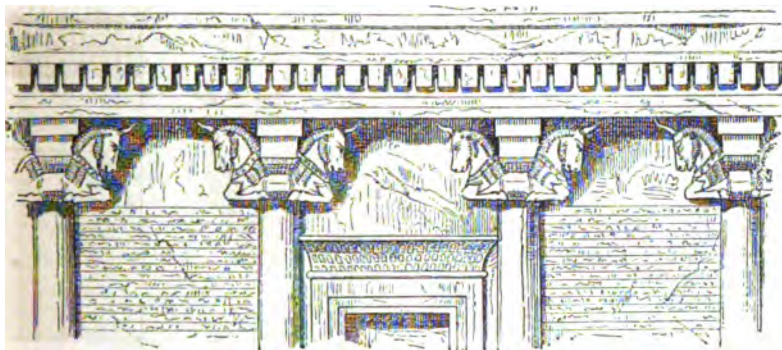


Fig. 42. Felsfaçade der persischen Königsgräber.

Weitere Aufschlüsse über das persische Bausystem gewinnen wir durch die grossen Felsfaçaden, welche ebenfalls in der Nähe von Merdascht die alten Königsgräber auszeichnen. Während die Grabkammer sich unzugänglich im Innern birgt, ist die äussere Fläche des steil abfallenden Felsens mit reliefartig angedeuteten Façaden geschmückt, in deren Mitte (Fig. 42) eine Scheinthür mit dem charakteristischen hohen Krönungsgesims sich findet, und deren unteres Geschoss Halbsäulen mit Einhornkapitälen zeigt, wie zu Tschilminar. Doppelte Querbalken treten mit ihren Kopfenden zwischen den Thieren hervor, und tragen ein Gebälk, das in seiner dreifachen Gliederung und der Reihe von kräftigen Zahnschnitten wieder an ionisch-griechische Formen erinnert. Ueber diesem Unterbau erhebt sich ein phantastisch gebildeter thronartiger Aufsatz, auf welchem die Reliefgestalt des Königs opfernd vor einem Feueraltar steht.

Von den übrigen glänzenden Residenzen der Perserkönige ist bis jetzt nichts erkundet worden; nur von einem Palast zu Susa, dem heutigen Schusch, haben die englischen Reisenden Loftus und Sir Williams die Reste

einer gewaltigen Säulenhalle, jener von Persepolis nicht unähnlich, aufgedeckt. Die Säulen, welche sie dort gefunden (Fig. 43), entsprechen in ihrer Form denen von Persepolis, welche die reichste, aber zugleich barockste Entwicklung der persischen Säule zeigen; denn über dem kelchartigen Theile erheben sich die doppelten Voluten, und auf diesen ruhen die Stierpaare, welche das Gebälk aufzunehmen bestimmt waren.


Fig. 43. Säule von Susa.

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung, die nicht minder die Behandlungsweise der Kunst von Ninive in ihrem späteren weicheren Style aufnimmt, in dieser Hinsicht also den Schlussstein, das letzte Ausklingen der gesammten alten Kunst Mittelasiens bezeichnet. Dagegen ist der Inhalt der Darstellungen[1] ein neuer, eigenthümlich persischer und gewährt eine klare Vorstellung davon, wie die nationalen Anschauungen des Volkes, als sie in die bildnerische Erscheinung strebten, sich der Formen einer anderwärts bereits ausgeprägten Kunst zu bedienen genöthigt waren. Obwohl die zahlreichen Reliefskulpturen, welche die Treppenwangen des Palastes von Persepolis bedecken (Fig. 44), ebenfalls die Verherrlichung der Königswürde bezwecken, gehen sie nicht gleich den assyrischen auf die chronikartige Darstellung bestimmter geschichtlicher Vorgänge ein, sondern schildern in allgemeiner Weise den Glanz des königlichen Hofhalts, die Schaaren bewaffneter Leibgarden, die reichgeschmückte Dienerschaft, die festlichen Aufzüge der Abgesandten unterworfener Völker, welche die Produkte ihres Landes, Stiere, Widder, Pferde und Kamele, sowie köstliche Geräthe und Gefässe als Tribut darbringen. An einem Portalpfeiler ist der König dargestellt in faltenreichem medischem Gewande, in kurzem gekräuseltem Haar und lang herabwallendem krausem Bart, mit der medischen Mütze und dem langen Scepter; hinter ihm schreiten Diener mit Sonnenschirm und Pfauenwedel, über ihm schwebt die phantastische Gestalt seines Schutzgeistes, des Feroher. Ein andres Mal sieht man den König in feierlicher Ruhe, das Scepter in der Hand, auf dem Throne sitzen, hinter ihm einen Mann seines Gefolges (Fig. 45). Aber auch in bedeutsam symbolischer Weise wird die Macht des Königs verherrlicht, wenn er das phantastische, einhornartige geflügelte Unthier, das in lebhafter Bewegung und grimmiger Geberde ihn aufgerichtet anfällt mit ächt orientalischer Ruhe bei dem Horn ergreift und mit sicher geführtem Dolchstoss tödtet, oder wenn ein gewaltiger Löwe, vermuthlich das Symbol der königlichen Stärke, an der inneren Treppenwange das sich aufbäumende Einhorn wüthend zerreisst. Neben der mährchenhaften Ge-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 8. (V.-A. Taf. 5.)

stalt des Einhorns, das in seltsamer Weise auch bei den altarartigen Aufsätzen der Felsgrabfaçaden die Eckverzierungen bildet, treten sodann, wie



Fig. 44. Reliefs von Persepolis.

wir gesehen haben, an den Portalpfeilern die geflügelten Riesenstiere mit Menschenhäuptern, wie sie die alten Paläste Assyriens zeigen, uns wiederum



Fig. 45. Relief von Persepolis.

entgegen. In allen diesen Zügen erkennen wir die Richtung auf eine vorwiegend ideelle gedankenhafte Auffassung, die allerdings an die Stelle der lebendigen Bewegung, des thatkräftigen Handelns, wie es die assyrischen

Sculpturen in naiver Frische zeigten, eine mehr ruhig gehaltene, ceremoniös feierliche Würde setzt, die indess innerhalb ihrer Grenzen oft eine anziehende Fülle von Motiven, eine mannichfaltige Schattirung in der Darstellung derselben Grundform gewährt. Damit hängt denn auch ein in mancher Hinsicht freierer Styl zusammen, der jedoch andrerseits in Frische des Ausdrucks, in Schärfe der Charakteristik und markiger Energie der Formbehandlung hinter den älteren assyrischen Werken erheblich zurücksteht. Nur die Thierdarstellungen, besonders die Kampfscenen athmen, da auf sie das feierliche Ceremoniel des Hofes sich nicht mit erstreckt, eine Lebendigkeit ausdrucksvoller Bewegung, die einen merklichen Gegensatz zu der ruhigen Haltung der menschlichen Gestalten bietet. Von geschichtlichen Darstellungen persischer Sculptur ist bis jetzt nur ein Beispiel bekannt: die Reliefs an einer gewaltig hohen steilen Felswand zu Bisutun, dem heutigen Baghistan, südwestlich von Hamadan, in denen des Darius Sieg über eine Anzahl von Empörern in grossen Reliefsculpturen dargestellt ist. Die Kolossalgestalt des Königs, von zwei bewaffneten Leibwächtern begleitet, setzt den Fuss auf einen am Boden sich krümmenden Feind und scheint zürnend auf eine Schaar von neun hinter einander aufmarschirten Männern zu blicken, die in verschiedener Tracht und durch einen Strick um den Hals zusammengefesselt, mit rückwärts gebundenen Händen ihr Urtheil erwarten. Darüber schwebt zwischen ausgedehnten Keilinschriften der Ferober des Königs.

Die persische Kunst fasst also nicht ohne eigenthümliche Elemente die Resultate der mittelasiatischen Kunstbestrebungen zu einem glänzenden Ganzen zusammen und gibt wohl am klarsten im Kreise des antiken Lebens das Bild eines bewussten frühzeitig auftretenden Eklektizismus. Dennoch fehlt es auch hier, wie wir gesehen haben, nicht an selbständig nationalen Elementen, wenngleich dieselben, bereits am Schlusspunkte einer reichen Kulturentwicklung angelangt, zu einer kraftvollen, durchgreifenden Verschmelzung des mannichfach fremdher Entlehnten in ein innerlich gleichartiges Gesammtbild nicht mehr die Energie besassen.

DRITTES KAPITEL.

Die Kunst des westlichen Asiens.

A. Phönizier und Hebräer.

An dem schmalen Küstenstrich, mit welchem westwärts das asiatische Festland sich gegen das Mittelmeer öffnet, hausten schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. die Phönizier,[1] ein Volk semitischer Abstammung, das

[1] *F. C. Movers*, das phönizische Alterthum. Berlin 1849. — *E. Gerhard*, über die Kunst der Phönizier, in den Schriften der Akademie der Wissenschaften. Berlin 1846. — Dazu das neuerdings von *E. Renan* veröffentlichte Prachtwerk, mission en Phénicie. Fol. u. 4. 1864 ff. Ausserdem für die phönizisch-hebräischen Denkmäler das mit Kupfertafeln reichlich ausgestattete Werk von *de Saulcy*, Voyage autour de la mer morte. Paris 1853.

auf seinen frühzeitig begonnenen Seefahrten an allen Küsten dieses Binnenmeeres, in Griechenland und den dazu gehörigen Inseln, auf Sicilien, an der afrikanischen und spanischen Küste Handelsemporien und Colonien gründete, ja selbst über die seinem Unternehmungsgeist zu engen Grenzen dieses Kreises bis in den Atlantischen Ocean nach den britannischen Gestaden vordrang. Nicht der Trieb nach Eroberung und Staatenbildung, nur der Drang nach Handel und Erwerb war das leitende Element bei diesen kühnen Seefahrten. Er machte die Phönizier zu den Verbreitern der westasiatischen Kultur. Ihre berühmten Städte Tyrus und Sidon, in der Mitte zwischen dem Orient und Occident gelegen, waren die Centralpunkte des Welthandels, die Stapelplätze der reichen Kulturprodukte des gesammten asiatischen Continents.

Die phönizische Kultur ist eine wesentlich kaufmännische, industrielle. Wir finden die sidonischen Männer früh im Besitz des Geheimnisses der Purpurfärberei und der Glasfabrikation, im eifrigen Betriebe des Erzgusses sowie der künstlichen Verarbeitung edler Metalle. Vieles, namentlich die Weberei und Wirkerei, lernten sie von den Babyloniern, von denen sie auch Maass und Gewicht annahmen und den Völkern des Westens mittheilten. Was bei Homer von kunstreichen Werken des Luxus erwähnt wird, stammt in der Regel von „sidonischen Männern." Ein eigenartiges höheres Kunstschaffen scheint dem ächt kaufmännischen Volke dagegen fremd geblieben zu sein. Allerdings werden sie als Bauverständige gerühmt, und selbst die Prachtbauten der benachbarten Hebräer werden durch phönizische Baumeister ausgeführt, allein eine selbständige, höher entwickelte Form scheinen dieselben um so weniger gehabt zu haben, als die Erwähnung hölzerner und eherner Säulen, getäfelter Decken von Cedernholz und prachtvoll schimmernder Goldbekleidung der Wände sich durchaus auf babylonische Einflüsse zurückführen lässt. Das Wenige, was von wirklich erhaltenen Werken nachweislich oder mit Wahrscheinlichkeit auf phönizischen Ursprung gedeutet werden kann, besteht zumeist aus mächtigen Uferoder Dammbauten, wie auf der Insel Arvad (Aradus), gegenüber der syrischen Küste, und an einigen Punkten der afrikanischen Küste. Wo aber Tempelreste sich erhalten haben, wie auf den Inseln Gozzo und Malta (die sogenannte Giganteia), die indess neuerdings wohl mit Recht dem phönizischen Alterthum abgesprochen werden, und auf Cypern die Spuren des alten Venusheiligthums, da zeigt sich eine unkünstlerische primitive Rohheit der Anlage, die höchstens durch reichen Metallschmuck ein dem orientalischen Charakter zusagendes höheres Gepräge erhalten konnte.

Etwas ausgiebigere Anschauungen über phönizisches Alterthum haben die Untersuchungen E. Renan's gebracht; allein wenn wir dieselben mit den monumentalen Ueberresten anderer Völker des Alterthums vergleichen, so bleibt der Eindruck, den wir von dem Bauwesen der Phönizier erhalten, doch immerhin ein überaus dürftiger. Immerhin jedoch ist es von Wichtigkeit für die Kulturgeschichte, dass wir aus diesen Ueberbleibseln bestätigt finden, was sich aus der geographischen Lage der phönizischen Gebiete im Voraus schliessen liess, dass neben den mesopotamischen Elementen sich starke ägyptische Einflüsse nachweisen lassen. Die wichtigste Ruinenstätte des Landes ist Amrith, das alte Marathus. Neben einzelnen minder bedeutenden Tempelcellen sind es namentlich mehrere Grabmäler, in welchen sich die beiden, dem ganzen Alterthum gemeinsamen For-

men: das Felsgrab und der Grabhügel (Tumulus) charakteristisch ausprägen. Mehrmals hat die ägyptische Pyramidenform sich dabei geltend gemacht, bisweilen freilich in einer mehr wunderlichen als organischen Verbindung. So erhebt sich einmal über einem würfelförmigen Unterbau, der auf einer Stufe ruht, ein ziemlich hoher Cylinder, und über dieser Rundform steigt dann als Abschluss eine fünfseitige Pyramide auf. Das Ganze mag etwa 30 Fuss Höhe gemessen haben. Ein andres dieser Denkmäler erhebt sich über zwei Stufen als kubischer Bau, der von einer vorstehenden Deckplatte mit wellenförmigem Untergliede bekrönt, einem oberen vier-

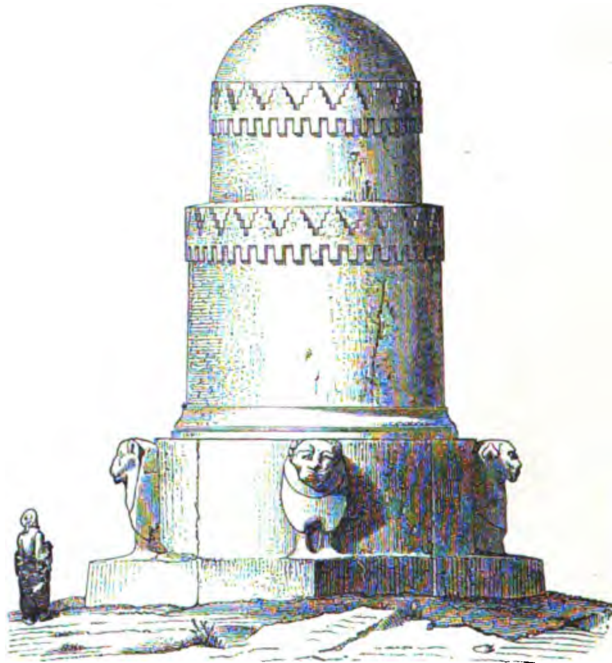


Fig. 46. Grabmal von Amrith.

eckigen Aufsatz als Basis dient, den dann eine ziemlich steile vierseitige Pyramide in ungleich organischerer Weise abschliesst. Bei diesen Denkmälern ist regelmässig das Grab selbst unter der Oberfläche des Bodens im Felsen ausgehauen und besteht aus einem abwärts führenden Gange mit grösseren Kammern, zu denen felsgehauene Stufen hinabführen. Den Verschluss der Oeffnung bildeten riesige Steinplatten. Ist in diesen Werken der ägyptische Einfluss unverkennbar, so verräth dagegen das bedeutendste dieser Denkmale in dem mehrfach abgestuften cylinderförmigen Aufbau und der kuppelartigen Krönung einen Charakter, den man als eigentlich phönizisch bezeichnen darf (Fig. 46). Die vier rohen Halbfiguren von Löwen am Unterbau deuten auf eine niedere Stufe plastischer Kunst; die abgetreppten Zinnenkränze und die Zahnschnittfriese sind Elemente, die uns überall in der Denkmalwelt des mittleren und vorderen Asiens begegnen.

In anderen Fällen hat man die Felsgräber durch Façaden bezeichnet, welche kleinen auf Säulen ruhenden und durch Giebel bekrönten, selbst mit Reliefs geschmückten kapellenartigen Bauten nachgebildet sind. So an zwei Beispielen zu Maschnaka, wo die Säulen ein primitives Volutenkapitäl haben. An einer Façade zu Dschebeil, dem alten Byblus dagegen fehlen die Säulen, aber das etwas höhere Giebelfeld zeigt als Schmuck eine fünfblätterige Rose.

Ausserdem ist noch von einigen Tempelcellen in Amrith zu berichten, die indess von ebenso bescheidenen Verhältnissen als geringer künstlerischer Durchbildung sind. Gleich den Grabanlagen bestehen sie aus wenigen grossen Blöcken, oder sind auch wohl gänzlich monolith ausgeführt. Die noch jetzt als El Maabed (der Tempel) bezeichnete Cella erhebt sich, aus drei

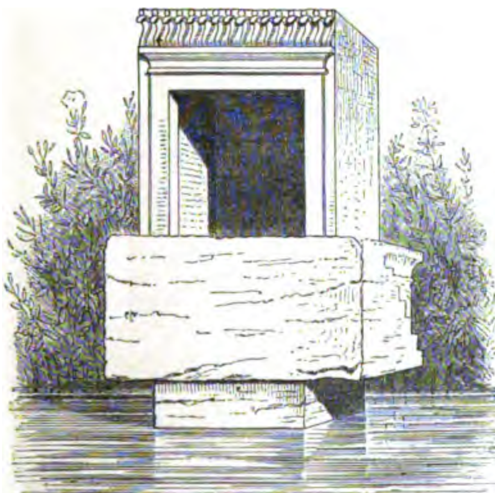


Fig. 47. Eine der Doppelcellen zu Amrith.

mächtigen Blöcken zusammengesetzt, auf einem felsgehauenen Unterbau etwa zu 16 Fuss Höhe, umgeben von einem ebenfalls aus dem Felsboden gearbeiteten Vorhof oder ehemaligen Teiche. Die Vorderseite der Cella ist offen und hatte vielleicht ursprünglich zwei Erzsäulen als Stützen der vorspringenden Decke. Das ägyptische Kranzgesims bildet den Abschluss. Noch auffallender sind die ägyptischen Formen an zwei einander gegenüber liegenden Cellen, die ein ähnliches Kranzgesims haben, über welchem sich aber dann noch ein Fries von Uräosschlangen hinzieht (Fig. 47).

Noch roher, wahrhaft barbarisch abschreckend ist das Wenige, was an bildnerischen Werken, Götteridolen u. dgl. gefunden wurde. Uebrigens beweisen die Nachrichten der Alten von dem Bilde des Gottes Moloch, das entweder die Gestalt eines Stieres oder eines stierhäuptigen Menschen hatte, dass in der Personifikation der Götterbegriffe durch die bildende Kunst die Phönizier ähnlichen Anschauungen folgten, wie die Aegypter und die Völker des mittleren Asiens. Auch die kolossalen Sarkophage, welche sich jetzt zu Paris im Louvre befinden, beweisen, wie die Phönizier stets von

der Kunst der umwohnenden Völker abhängig waren. Denn die Form derselben ist durchaus jene ägyptische mumienartige, und an dem wahrscheinlich ältesten, welcher dem König Esmunazar von Sidon zugeschrieben wird und bei Sayda gefunden wurde, sind auch die Züge durchaus ägyptisirend, nur barbarisirt, platt gedrückt und unnatürlich breit. Die übrigen, bei Sidon, Byblos und Tortose entdeckten, behalten die ägyptische Gesammtform bei, geben aber den Gesichtszügen das griechische Gepräge. An einem phönizischen Denkpfeiler derselben Sammlung (im Musée Napoléon III.) sieht man eine ruhende Sphinx mit der ägyptischen Königskrone, dem Pschent; an einem anderen sind zwei schreitende geflügelte löwenartige Thiere mit Vogelköpfen dargestellt, welche die eine Klaue nach einer zwischen ihnen stehenden Vase ausstrecken: ein Motiv, das an ninivitische Denkmäler erinnert.

Von der Kunst der Hebräer ist noch weniger zu sagen. In der Baukunst, wie wir sahen, von den Phöniziern abhängig, wurden sie durch den Monotheismus und das strenge Gesetz Mosis von der Darstellung des Göttlichen durch die Kunst abgehalten. Dagegen wissen wir, dass die Goldplatten, welche das Innere des salomonischen Tempels bekleideten, mit reichlichen Darstellungen von Blumen und Palmen, sowie von Cherubgestalten geschmückt waren. Ausserdem schlossen Cherubim, in Cedernholz geschnitzt und mit Gold überzogen, das Allerheiligste vom übrigen Tempelraum ab. Selbst in den Gestalten dieser Engel, die in den heiligen Schriften als menschliche Körper mit vier Flügelpaaren vorgestellt werden, von denen zwei den Leib bedecken, erkennt man unzweifelhaft persische Anschauungen und wird unwillkürlich an jenes Reliefbild des Cyrus (Fig. 39) erinnert.

Die Einrichtung des Tempels zu Jerusalem, die einen Gegenstand vielfachen gelehrten Streites abgegeben hat, mag archäologischer Erörterung überlassen bleiben. Was die künstlerische Form desselben betrifft, so dürfen wir uns nicht anmaassen, über ihre Beschaffenheit und ihren Eindruck je bestimmte Anschauungen zu gewinnen. Die Eintheilung in Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes gibt zwar wohl eine allgemeine Reminiszenz an ägyptische Tempelanlagen; aber weder die Grösse derselben und die Mannichfaltigkeit ihrer Räume noch die häufige Anwendung des Säulenbaues findet sich am salomonischen Tempel wieder. Nur die berühmten beiden ehernen Säulen Jachin und Boas, mit welchen der kunstreiche Meister *Hiram* von Tyrus die Vorhalle geschmückt hatte, würden Anhaltspunkte für die Beurtheilung des Styles geben, wenn nicht ihre Schilderung in den Büchern des alten Testamentes an einer solchen Dunkelheit litte, dass man daran verzweifeln muss, sie mit irgend bekannten Säulenformen des orientalischen Alterthums zusammenzustellen. Am meisten Verwandtschaft bieten vielleicht die Säulen von Persepolis, während die Verhältnisse von Schaft und Kapitäl mehr den ägyptischen nahe stehen. Dass die Anordnung solcher Säulen an den Tempelvorhallen bei den Phöniziern üblich war, beweisen gewisse cyprische Münzen (Fig. 48), welche das berühmte Venus- (Astarte-) Heiligthum von Paphos darstellen. Dort erblickt man



Fig. 48. Münze mit dem Astartetempel von Paphos.

in der Vorhalle auf jeder Seite eine isolirte Säule, die einen Vergleich mit den Säulen am Tempel zu Jerusalem nahe legen. — Von den mächtigen Substructionen, mit welchen Salomo den Berg Morija erweiterte, um dem Tempel einen genügenden Unterbau zu schaffen, will man in dem gewaltigen Quaderwerk an der südöstlichen Ecke Reste erkannt haben. Von Andern wird freilich das Alter dieser bis zu 28 Fuss langen Quaderblöcke

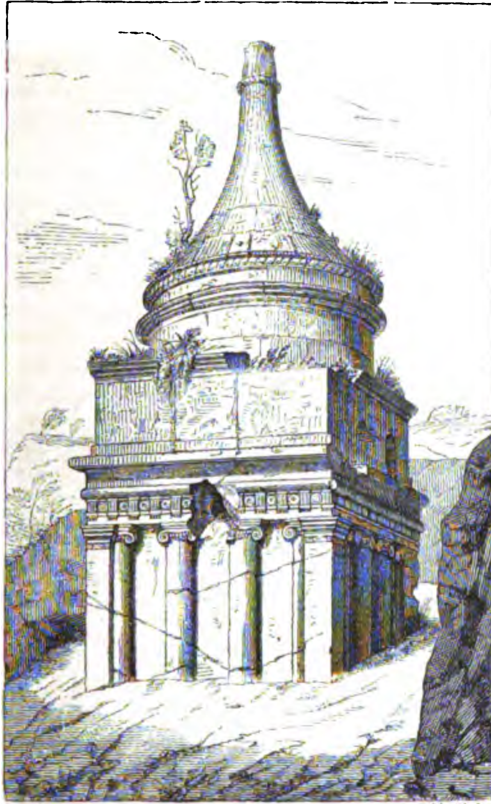


Fig. 49. Grab des Absalom bei Jerusalem.

in Abrede gestellt und die Errichtung dieser Theile dem Neubau des Königs Herodes zugeschrieben.

Endlich ist der zahlreichen Gräber zu gedenken, welche sich in der Nähe von Jerusalem finden. Allein auch diese reichen nur zum Theil in die altjüdische Zeit hinauf. Es sind felsgehauene Grotten mit zahlreichen Vertiefungen zur Aufnahme der beizusetzenden Leichen, ähnliche Felskammern wie jene, in welchen nach dem Zeugniss der Evangelien auch der Leichnam Christi bestattet wurde. Solche Gräber haben keinerlei künstlerisches Gepräge, höchstens dass an einzelnen Façaden sich das ägyptische Kranzgesims findet. Wo die Grabfaçaden reicheren Schmuck zeigen, wie

an den sogenannten Königsgräbern, dem Jakobsgrabe, den Gräbern der Richter, da sind es die ausgebildeten Formen griechischer Kunst, welche zu Hülfe genommen wurden. Dieselben Formen kommen an den vereinzelten Freigräbern vor, namentlich dem sogenannten Grabe des Zacharias und dem des Absalom, die als Freibauten aus dem Felsen losgelöst sind und eine Bekleidung mit ionischen Säulenstellungen zeigen (Fig. 49). Ein pyramidaler oder kegelartiger Aufsatz steigt über dem ägyptischen Kranzgesims als Bekrönung des Ganzen auf. Hier ist also die orientalische Tumulusform mit den dekorativen Elementen klassischer Architektur in Verbindung gebracht: ein Beweis, dass wir es mit Werken der Spätzeit hellenistischer Kunstblüthe zu thun haben und dass jene ins hohe Alterthum hinaufgreifenden Benennungen keinerlei Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben dürfen. Nur in gewissen fein und scharf ausgeprägten Ornamenten, welche die in Palästina heimischen Laubgattungen nachahmen, mischt sich wie es scheint ein nationales Element ein. Im Uebrigen erhellt aus dem Gesagten zur Genüge, dass die Juden, beim Mangel eines selbständigen Kunstsinnes, in eklektischer Weise von den umwohnenden Völkern ihre architektonischen Formen entlehnten.

B. Die Völker Kleinasiens.

Aus der gewaltigen asiatischen Ländermasse schiebt sich westwärts ein Gebiet halbinselartig vor, welches, vom Schwarzen, dem Aegeischen und dem Mittelmeer umfasst, mit tief eingeschnittenen, buchtenreichen Küsten dem Occident, zunächst dem Lande der europäischen Griechen, sich entgegenstreckt. Die stark entwickelte, hafenreiche Küste, die von zahlreichen fruchtbaren Inseln und kleineren Eilanden umgeben ist, weist eben so sehr nach Westen hin wie das vielfach gegliederte, von Gebirgszügen mit üppigen Niederungen und mannichfaltigen kleineren Flussthälern durchschnittene Land einen Gegensatz gegen die in grösseren, compakteren Massen angelegten Kulturgebiete des Orients bildet. Nur das Innere ist ein hohes, meist kahles, unfruchtbares Gebirgsplateau, von welchem nach den Küsten hin das wald- und wiesenreiche Land in vielgestaltiger Gliederung sich niedersenkt. Das herrliche, durch Gebirge und Meeresnähe gemilderte Klima, die günstige, buchtenreiche Entfaltung der Küsten musste früh schon zur Colonisation mannichfach anlocken, so dass an den Küstensäumen und auf den Inseln sowohl semitische als arische, thracische und griechische Stämme sich ansiedelten und zu einer frühzeitigen Kulturentwicklung gelangten. Ebenso musste aber auch die vielgliedrige Formation des Binnenlandes zur selbständigen Ausprägung einer reichen Anzahl kleinerer Stämme führen, die, wenngleich in Abstammung, Sitte, Sprache und Religion verwandt, doch in vielfacher Verschiedenheit sich entwickelten. So finden wir denn in der That schon bei Homer eine unendliche Anzahl von Völkerschaften auf dem keineswegs ausgedehnten Gebiet zusammengedrängt: wir lernen kennen die silberreichen Alizonen, die erzbereitungskundigen Chalyber, die kampflustigen Myser, die Dardaner und Troer, die rossebändigenden Mäonen, die Lycier, Phrygier u. a.

Aus diesen chaotischen Völkermassen treten bald einige Hauptstämme hervor, welche in der Kulturentfaltung vorwiegende Bedeutung gewinnen. Die an der Westküste ansässigen Colonien der Griechen scheiden wir hier einstweilen aus, um sie später mit ihren europäischen Brüdern gemeinsam zu betrachten. Von den eigentlich kleinasiatischen Stämmen haben wir die Phrygier, Lyder und Lycier hervorzuheben. Erstere bewohnten die mittleren waldreichen Hochebenen des Landes, westlich begrenzt von den Lydern, die im Flussgebiete des vielfach gewundenen Mäander sassen; an der Südküste hatten sich die Lycier niedergelassen. Unter diesen Stämmen erhoben sich die Lyder seit der Herrschaft ihres Königs Gyges (um 700 v. Chr.), der siegreiche Kämpfe mit den Nachbarstaaten führte, zu einer immer mächtigeren, ausschliesslicheren Bedeutung. Durch seine Nachfolger Ardys, Sadyattes und Alyattes schwangen sie sich zur Oberherrschaft über ganz Kleinasien auf, und unter Krösus brachten sie sogar die griechischen

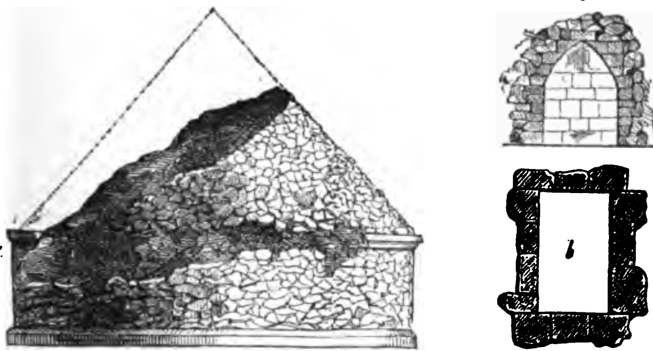


Fig. 50. Grab des Tantalos in Lydien.

Colonien zur Unterwerfung. Um 550 erreichte jedoch die lydische Herrschaft ihr Ende, als Cyrus siegreich vordrang, die glänzende Hauptstadt Sardes einnahm und das Land dem grossen Perserreiche einverleibte.

Die Denkmäler, welche dem kleinasiatischen Alterthum angehören,[1] bestehen hauptsächlich aus Grabmonumenten, die in erheblicher Anzahl und mannichfaltiger Formbildung, von der einfachen Gestalt des Tumulus bis zu reicheren, charakteristisch entwickelten Bauten sich vorfinden. Die ältesten und primitivsten dieser Werke werden in Lydien angetroffen, meistens in der Form von Grabhügeln, die auf kreisrundem Unterbau oft in bedeutenden Dimensionen kegelförmig aufsteigen. Im Centrum der Anlage ist aus dem soliden Mauerkern ein viereckiges Grabgemach ausgespart, dessen Decke durch horizontal über einander vorkragende Steine geschlossen wird. An der Nordküste des Golfs von Smyrna hat sich eine grosse Anzahl solcher Tumuli erhalten, unter denen das sogenannte Grab des Tantalos mit einem untern Durchmesser von gegen 200 Fuss das mächtigste ist (Fig. 50). Aehnliche Grabhügel, zum Theil ebenfalls von gewal-

[1] Vgl. *Texier*, Description de l'Asie Mineure. 3 Vols. Paris 1849.

tiger Ausdehnung, erheben sich in der Gegend des alten Sardes, darunter drei von hervorragender Bedeutung, in denen man die Gräber der Könige Alyattes, Gyges und Ardys vermuthet.

Diesen grossartig primitiven Freibauten stellen sich die Denkmäler Phrygiens in charakteristischer Verschiedenheit als Felsgrottenbauten mit künstlich aufgemeisselten Façaden gegenüber. Finden wir in diesen Anlagen Anklänge an die Felsfaçaden der Perser, so bezieht sich diess doch keineswegs auf die Weise der künstlerischen Ausprägung. Vielmehr zeigen die phrygischen Denkmäler in jeder Hinsicht eine besondere, mit andern Wer-

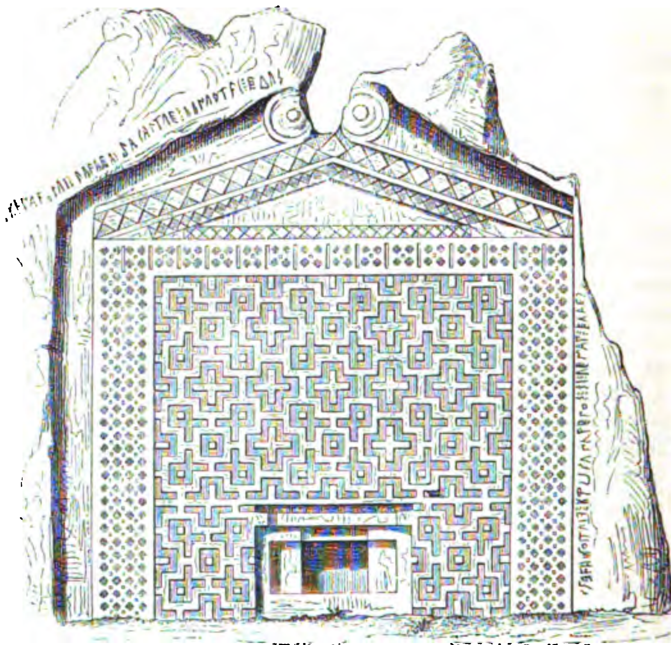


Fig 51. Grab des Midas.

ken nicht zu vergleichende Behandlung. In bedeutender Ausdehnung sind die Façaden in der Form eines Giebelhauses gestaltet, so dass dem viereckigen Felde ein sanft ansteigender Giebelabschluss gegeben ist. Von einer bestimmten Ausprägung architektonischer Formen oder Glieder ist aber nirgend die Rede. Am ersten könnte man diese merkwürdigen Façaden mit grossen Teppichen vergleichen, welche zwischen breiten Rahmen ausgespannt sind. Die Rahmen sind mit rautenförmigen Verzierungen geschmückt, während ein mäanderartiges Schema die ganze innere Fläche bedeckt. Auch der Giebel ist in der Regel mit rautenförmig gekreuzten Linienverschlingungen an seinen Rändern versehen. An dem ganzen Façadengerüst tritt kein dominirendes Glied mit mächtiger Schattenwirkung vor, macht kein kräftiges Profil die Rechte des Steinbaues geltend. Teppiche und leichte Holzgerüste sind offenbar die Vorbilder, welche hier maassge-

bend waren. Unten in der Mitte befindet sich eine Oeffnung als Zugang zur Grabkammer. Eine charakteristische Geltung hat vorwiegend nur die Volutenform, mit welcher die Spitze des Giebels in paarweiser Anordnung gekrönt ist, eine Form, die wir auch in Persepolis und Nimrud fanden und also mit Fug als eine specifisch westasiatische ansehen dürfen. An Grösse und Alter vorzüglich bedeutend ist aus der Zahl dieser Denkmäler das mit altphrygischer Inschrift versehene sogenannte Grab des Midas bei Doganlu, etwa sechsunddreissig Fuss breit und vierzig Fuss hoch (Fig. 51).



Fig. 52. Einzelnes Felsgrab zu Myra.

Wieder eine andere Form und ein neues Stadium der Entwicklung bieten die Grabmäler in Lycien. Der Felsbau ist auch hier mit Vorliebe zur Anwendung gebracht, allein in mannigfach verschiedener Weise. Zwei Hauptformen sind es, in denen der hier heimische Gräberbau sich ausgeprägt hat. Man meisselte entweder aus dem freien Felsgestein das Grabmal als ein selbständiges monolithes Werk heraus, das sodann in Form eines Sarkophags mit allen Zeichen bewusster Nachahmung einer Holzkonstruktion sich darstellt; oder man legte die Grabkammer, wie auch sonst wohl geschehen, im Felsen an und meisselte dem letzteren eine Façade auf, die noch entschiedener die Reminiscenzen eines Holzbaues zur Schau trägt. Ein vollständiges Gerüst von aufwärts gekrümmten Schwellen, von Pfosten und Rahmen, Riegeln und Kämmen lässt alle Einzelheiten des Holzverbandes in ängstlich treuer Nachahmung schauen, so dass man zu Stein umgewandelte Blockhäuser vor sich zu haben meint (Fig. 52). Der obere Abschluss gestaltet sich entweder horizontal, oder wie an den phrygischen Gräbern mit sanft ansteigendem Giebeldache, jedoch nicht wie dort in ausdrucksloser ununterbrochener Fläche, sondern mit kräftigem Gesimsvorsprung, der durch das Vortreten einer Reihe von Querhölzern eine dekorative Charakteristik erhält. Die Hauptfundorte solcher Monumente sind zu Phellos, Antiphellos, Xanthos, Telmissos, Myra u. a. Bisweilen sind ganze Gebirgsabhänge mit diesen merkwürdigen Bauten bedeckt, so dass in solcher Nekropole Grab an Grab neben und über einander in dichtem Gedränge sich erhebt (Fig. 53).

Neben diesen Denkmälern finden sich in Lycien manche andere Werke, die ebenfalls die Felsfaçade als Grundmotiv des Grabmales, aber in wesentlich verschiedener, offenbar auf griechischen Einflüssen beruhender Weise, ausgeprägt zeigen. Hier wird der griechisch-ionische Säulenbau aufgenommen und auch den oberen Theilen, dem Gebälk sammt dem Giebeldache die bestimmte, klar ausgesprochene griechische Formbildung gegeben. Diess

geschieht in zweierlei Weise, indem entweder die Façade nach herkömmlicher Art dem Felsen in kräftigem Relief aufgemeisselt wird, oder ein

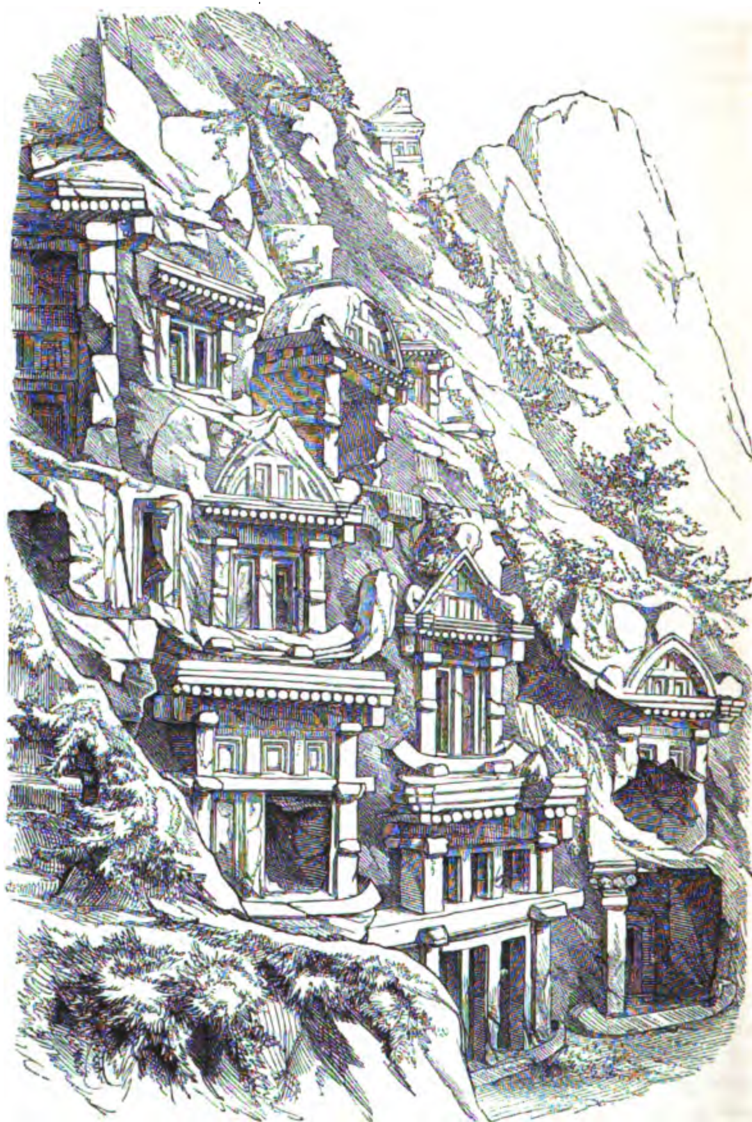


Fig. 53. Felsgräber zu Myra.

portikenartiger Vorbau mit freier Säulenstellung vortritt. In der Regel sind es zwei Säulen, ausnahmsweise auch wohl eine einzige, welche zwischen zwei kräftigen Eckpfeilern angeordnet werden. Die Formen sind

durchweg entschieden hellenisch-ionische; das Kapitäl mit den Voluten, die Basis mit den rundlich vorquellenden und eingezogenen Gliedern, der Säulenschaft verjüngt, aber meist ohne Kanellur, das Gebälk zweitheilig, mit zahnschnittartigem Gesims bekrönt, der Giebel auf der Spitze und den Enden mit derben, einfachen Akroterienaufsätzen ausgestattet. Es leidet wohl keinen Zweifel, dass wir in diesen Werken die ältesten uns erhaltenen Gestaltungen des ionischen Styles zu erkennen haben. Solche Denkmäler finden sich zu Telmissos, Antiphellos, Myra, Kyaneä-Jaghu

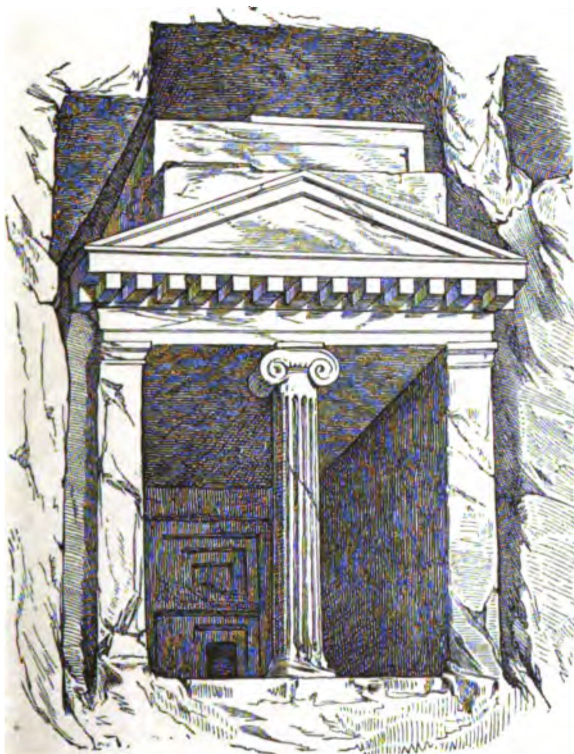


Fig. 54. Grab zu Kyaneä-Jaghu.

(Fig. 54) u. a. Neben diesen entschieden hellenisirenden Formen kommen an einzelnen Werken auch Anklänge an persische Bauweise vor, so die kraftvoll wirksame Bekrönung der Thür durch eine mit Blättern dekorirte Hohlkehle an einer Façade bei Limyra. Endlich hatte sich an einem Denkmal zu Xanthos, jetzt im Brit. Museum zu London, ein völlig ausgebildeter Freibau entwickelt. Auf einem viereckigen Unterbau erhob es sich als tempelartige Cella in den Formen der ionischen Architektur. Anfangs glaubte man darin das Grabmal des Harpagos zu erkennen; jetzt hat es von seinem bildnerischen Schmuck den Namen des Nereïdendenkmals erhalten. Seine Entstehung ist um 370 v. Chr. zu setzen.

Für die Zeitbestimmung der kleinasiatischen Denkmäler dürfen wir aus der Entzifferung der öfter angebrachten Inschriften nähere Aufschlüsse erwarten; einstweilen wird der Charakter der bisweilen an ihnen vorkommenden Reliefs maassgebend für die Bestimmung des Alters bleiben müssen. Die ältesten Werke sind ohne Zweifel jene primitiven Grabhügel Lydiens, die in die Zeiten des Gyges und Alyattes (7. Jahrh. v. Chr.) hinaufreichen dürften. Ihnen schliessen sich wohl noch als Zeugnisse des 6. Jahrhunderts die phrygischen Denkmäler mit ihrer naiven spielenden Behandlungsweise an, während die lycischen Gräber mit ihrer auf Reflexion beruhenden Holznachahmung oder den entschieden hellenisirenden Formen erst dem 5. bis 3. Jahrhundert angehören werden.

Die bildende Kunst Kleinasiens, soweit sie nicht hellenisches Gepräge trägt, ist bis jetzt nur in spärlichen, vereinzelten Ueberresten zu unsrer Kenntniss gekommen. Die merkwürdigsten und alterthümlichsten Werke sind die Felssculpturen der ehemaligen Stadt Pterium in Galatien bei dem Dorfe Boghaz-Koei, Reliefs von derber und schlichter Behandlung, zwei einander begegnende Züge männlicher Gestalten darstellend, die durch die Tracht dem Anscheine nach als Vertreter zweier verschiedener Nationen bezeichnet werden. Ein Marmorsitz ebendaselbst hat zu beiden Seiten Löwenfiguren, nach Art assyrischer Werke. Noch bestimmter erinnert ein Portal bei dem heutigen Dorfe Uejük durch seine phantastischen, aus Vogelleib mit Löwenfüssen und Menschenhaupt zusammengesetzten Kolossalgestalten an ninivitische Ausstattung. Dagegen weist die Reliefdarstellung eines Löwen, der einen Stier zerreisst, im Giebel einer Grabfaçade zu Myra, deutlich auf persische Vorbilder zurück.

So zeigt die alte Kunst Kleinasiens dieselben Verhältnisse, welche auf die politischen Geschicke des Landes einen bestimmenden Einfluss ausgeübt haben: beim Mangel einer festen centralisirenden Gewalt zersplittern sich die einzelnen Kulturelemente, und je weniger, wie es scheint, eine energische Anlage zu höherer Kunstentfaltung den verschiedenen Stämmen angeboren war, um so leichter mussten dieselben den Einflüssen der auch für die politischen Zustände entscheidenden mächtigen Nachbarvölker sich hingeben.

VIERTES KAPITEL.

Die Kunst des östlichen Asiens.

A. INDIEN.

1. Land und Volk.

Vom Himálaya, dem höchsten Gebirgsstock der Erde, der mit seiner grossartigen Gletscherwelt in einer Ausdehnung sich hinzieht, die ungefähr der Länge Scandinaviens gleich kommt, dacht sich in mächtiger Ter-

rassengliederung ein Land ab, das in compakter Masse südwärts vorspringend mit zulaufender Spitze sich in das Indische Meer hinausstreckt. Diese grosse Halbinsel, die vom Nordende bis zum südlichsten Vorsprunge, dem Cap Comorin, eine Ausdehnung umspannt, wie die vom Gestade der Ostsee bis zur äussersten Südspitze Griechenlands, ist durch ihre Naturlage zu einem fest in sich abgeschlossenen Kulturleben vorbestimmt. Durch die Felsenwälle des Himálaya von den nördlichen Ländern getrennt, nach West und Ost von den mächtigen Strömen des Indus und Brahmaputra eingefasst, drängt sich das ungeheure Gebiet Vorderindiens zu einer Ländermasse zusammen, die nur durch ein überreiches Netz von Strömen gegliedert wird. Unter ihnen ist an Kulturbedeutung der wichtigste der heilige Strom des Ganges, der sammt seinem grossen Nebenstrom, dem Djumna, aus den Eisfeldern des Himálaya herabstürzt und von Allahabad an in vereinigtem Laufe seine Fluthen in hundert Mündungen in den Busen von Bengalen ergiesst.

Wie überall in der ältesten Geschichte der Menschheit eine höhere Kulturentwicklung zuerst an den Lauf mächtiger Ströme sich anknüpft, so auch hier. Die alte Herrlichkeit des Hindureiches erblühte vor Allem in dem vom Ganges und Djumna eingeschlossenen Mittelstromland, dem geweihten Duab; hier lagen bereits im 12. Jahrhundert v. Chr. die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Herrscher, Hastinapura, Indraprasta und Madura, und weiter abwärts am Ganges Palibotra, Riesenstädte, deren Umfang, Reichthum und Pracht schon das altindische Epos zu rühmen weiss. Kein Wunder, wenn die Natur des Landes in frühster Zeit gleichsam von selbst ein Kulturleben von seltner Fülle und Pracht erzeugte. Kein Land der Erde entfaltet unter den Tropen eine gleiche Ueppigkeit der Triebkraft, die allein in dem nördlichen Theile, dem eigentlichen Hindostan, die Lebenserscheinungen aller Zonen, vom starren Eis und dem spärlichen Moos der Gletscherwelt bis zu dem wuchernden Schlinggewächs und den majestätischen Palmen der Tropen vereint. Unter der glühenden Sonne des Wendekreises entwickelt der wasserreiche Boden eine nie geahnte Fruchtbarkeit, dem Menschen in verschwenderischer Fülle alle Bedingungen des Daseins mühelos entgegen tragend, aber auch mit der überströmenden Gewalt ihrer Triebkraft den Geist unrettbar umstrickend und betäubend.

Es konnte nicht fehlen, dass das Uebergewaltige, Wunderbare im Leben der Natur den Sinn der Menschen gefangen nahm, die Thätigkeit der Phantasie unendlich erregte, sie mit den glänzendsten Bildern erfüllte und dem Dasein den Charakter ruhigen Beharrens, schwelgerischen Geniessens aufprägte. Damit verband sich ein tiefes Versenken in die Geheimnisse des natürlichen Lebens, eine schwärmerische Hingabe an die heimische Umgebung und ein Hang zu grübelnder Spekulation. Ersteres vergegenwärtigen oft mit hohem poetischem Reiz die alten Dichtungen des Volkes, ja das Gefühl sanfter Schwärmerei, wie es in Kalidasa's Sacontala lebt, verräth eine Tiefe und Innigkeit des Natursinns, die den übrigen Völkern des Alterthums fremd ist. Wie aber das Naturleben Indiens voll schroffer Wechsel und jäher Uebergänge erscheint, so zeigt sich auch die moralische Welt. Neben der sanften Schwärmerei geht zügellose Ausschweifung her, und mit der zarten Liebe zur Natur contrastirt eine Härte des Sinnes, die ihren schneidenden Ausdruck in der Kastengliederung des

Volkes findet. Diese Verhältnisse waren offenbar der Niederschlag grosser geschichtlicher Umwälzungen, die vermuthlich in grauer Vorzeit mit der Eroberung des Landes durch westwärts eingedrungene kaukasische Stämme zusammenhangen. Nicht blos die unverkennbare Verschiedenheit der Racen, die scharfe Trennung der untergeordneten von den herrschenden Kasten der Priester und Krieger, sondern auch die durch religiöse Satzungen befestigte Verachtung, unter welcher die ersteren seufzen, deuten auf das Verhältniss Unterjochter zu ihren Besiegern. Die kaukasische Abstammung der letztern ist theils durch die Körperbildung, theils durch ihre Sprache, das Sanskrit, verbürgt, die den östlichsten Hauptzweig des mächtigen, bis über das ganze südliche und mittlere Europa sich ausbreitenden Indo-Germanischen Stammes bildet.

Wie aber ursprüngliche Anlagen erst durch die Besonderheit der klimatischen Verhältnisse und durch den unaufhörlichen Wechselprocess zwischen Geist und Natur ihr charakteristisches Gepräge erhalten, das zeigen ganz besonders die Hindu. Denn so übermächtig erwies sich hier die Einwirkung der Natur, dass das Volk zu jenem kräftigen Selbstbewusstsein, durch das alle geschichtliche Entwicklung bedingt ist, niemals zu gelangen vermochte und dass, welche tiefgreifenden Entwicklungen es auch durchmachte, die Schranken eines bloss auf unveränderlich dauernde Zustände gegründeten äusseren Daseins niemals überschritten wurden. Aber an Stelle dieses Triebes nach äusserer Bethätigung einer Wirksamkeit tritt schon früh eine nachhaltige Richtung auf Vertiefung des geistigen Lebens, auf das Gedankenhafte, die Speculation. Sie vollzieht ihre Entwicklung ausschliesslich auf religiösem Boden. Dem altheimischen, phantastisch vielgötterigen Volksglauben des Brahmaismus, der durch sein geistloses Formelwesen, seine mechanische Werkheiligkeit und den niederdrückenden Glauben an eine ewige Seelenwanderung den nationalen Geist des Hinduvolkes auf's Tiefste untergraben hatte, stellte sich im Buddhaismus eine geläuterte, menschlichere, innerlichere Auffassung entgegen. Buddha's Auftreten fällt in die Zeit zwischen 600 und 540 v. Chr., und erst mit ihm beginnt ein gesteigertes, tiefer erregtes Geistesleben in Indien. Gegen 250 v. Chr. erobert der Buddhaismus unter König Açoka die Oberherrschaft über das Brahmanenthum, welches erst nach mehreren Jahrhunderten wieder siegreich vorschritt und die Buddhalehre nach den östlichen Inseln und China zurückdrängte, wo noch jetzt gegen dreihundert Millionen diesem Glauben angehören.

Mit dem siegreichen Auftreten des Buddhaismus scheint in Indien ein monumentales Kunstschaffen begonnen zu haben. So weit bis jetzt die Forschung gedrungen ist, will sich die frühere Annahme von dem hohen Alter der indischen Denkmäler nicht bestätigen. Die glänzenden Schilderungen von Palästen und Tempeln in den alten Epen Mahabarata und Ramayana, welche man wohl als Beweis für eine hochalterthümliche indische Baukunst angeführt hat, sind als spätere Einschiebsel nur für Reflexe eines viel jüngeren Kulturzustandes zu halten. Der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung scheint demnach wirklich erst mit dem Buddhaismus anzuheben und gleich in der ersten Epoche in grossartigen Denkmälern eine bestimmte Form zu gewinnen. Diese wird sodann vom Brahmaismus wetteifernd aufgenommen und mit üppigerem Reichthum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert. Selbst als

Indien in seiner Erschlaffung dem gewaltsamen Andringen der Muhamedaner erlegen war, als die alten Brahmanenresidenzen, vom Erdboden verschwunden, den neuen Hauptstädten der Eroberer Platz gemacht hatten, blieb beim Hinduvolke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise in ungestörter Geltung und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüthe, die an seltsamer Phantastik, an schwülstiger Ueberladung hinter der früheren Zeit nicht zurückblieb.

2. Die Architektur der Inder.[1]

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens, dessen Flächenraum dem des gesammten Europa mit Ausschluss von Russland gleichkommt, ist in seinen verschiedenen Bezirken, im eigentlichen Hindostan wie in der Halbinsel des Dekan, in den Felsgebirgen der Ghats wie an der Koromandelküste, im Hochlande Centralindiens wie auf Ceylon und den andern Inseln, in Afghanistan wie in Caschmir mit einer erstaunlichen Fülle von Monumenten bedeckt, deren gemeinsamer Typus, bei mannichfachem Wechsel der Form, durch die beiden grossen indischen Religionssysteme bedingt ist. Was uns von indischen Bauten sich bietet in dieser unerschöpflichen Denkmälerwelt, gehört ausschliesslich religiösen Bestimmungen an und beweist auf's Neue, wie sehr das indische Leben in diesen Anschauungskreis gebannt ist. Die ältesten bekannten Werke sind einige mächtige Säulen, welche König Açoka um 250 v. Chr. im Gangesgebiet bei Allahabad, Delhi und andern Orten als Siegeszeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhaismus errichtet hat. Sie sind sämmtlich von gleicher Beschaffenheit, über 40 Fuss hoch, an der Basis über 10 Fuss im Umfange, mit starker Verjüngung aufsteigend, in ein Kapitäl von geschweifter Form mit niederfallenden Blättern auslaufend (Fig. 55), auf welchem als Symbol Buddha's eine Löwengestalt ruht. Die Kapitälform und noch mehr die zierlichen Blumenornamente des Säulenhalses (Fig. 56) weisen merkwürdig genug auf westasiatische, namentlich babylonisch-assyrische[2] Einflüsse, die allerdings schon durch den Eroberungszug Alexanders vermittelt sein konnten, und ergeben allem Anscheine nach die überraschende Thatsache, dass der indische Monumentalbau mit auswärts entlehnten Formen beginnt. Wenn dem aber auch so ist, so müssen doch in der früheren indischen Kultur, von der uns

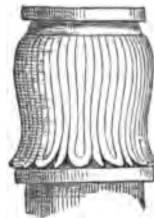


Fig. 55. Kapitäl der Säule von Bithari.



Fig. 56. Von der Säule zu Allahabad.

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 9 und 10. (Volksausgabe Taf. 6.) — *Langlès*, monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. 2 Vols. Paris 1821. — *A. Cunningham*, the Bhilsa Topes. London 1852. — *J. Fergusson*, Handbook of architecture, Vol I. London 1855. — *Daniell*, Excavations of Ellora. gr. Fol.

[2] Man vergl. die Abbildung auf Seite 34.

allerdings die Anschauung fehlt, bestimmte nationale Kunstformen bereits ausgebildet gewesen sein, die der Buddhaismus alsbald zu monumentaler Bedeutung umzuprägen wusste.

Die Gebräuche dieses Religionssystems heischten vorzüglich zwei Hauptarten monumentaler Anlagen, die Stupa's oder Tope's, Grabhügel, in welchen die Reliquien Buddha's und seiner vornehmsten Schüler und Anhänger aufbewahrt wurden, und die Vihâra's, die als gemeinsame Wohnungen der klösterlich zusammenlebenden Priester dienten. Auch in diesen Formen tritt wieder eine strenge Abhängigkeit von den Bedingungen der umgebenden Natur zu Tage. Der Tope ist nichts als ein einfacher Tumulus, die primitivste Form des Denkmals, die wir kennen, meistens in halbkugel-



Fig. 57. Thuparámaya-Dagop.

förmiger Erhebung auf terrassenartigem Unterbau aufgeführt, oft von einem natürlichen Hügel kaum zu unterscheiden. Diese Bauten, in sehr verschiedener Grösse aus regelmässigen Quadern errichtet, enthalten eine kleine Kammer für die aufzubewahrenden Reliquien. Daher führen sie auch den Namen Dagop, d. h. körperverbergende. Manchmal macht sich der Trieb nach höherer architektonischer Gliederung an dieser Urform geltend, entwickelt die Terrasse zu bedeutendem Umfang und ansehnlicher Höhe, gliedert den Rundbau durch Gesimse und freie Ornamente, umgibt das Ganze oft mit einem Kreise schlanker Säulen und fügt eine steinerne Umzäunung mit stattlichen Portalen hinzu. Solcher Stupa's soll König Açoka nicht weniger als 84,000 in den Städten seines Reiches erbaut und in dieselben die Reliquien Buddha's vertheilt haben, eine Nachricht, die in sagenhafter Uebertreibung die Thatsache einer regen Bauthätigkeit bestätigt. Bestimmter lauten die Berichte über die Bauten des Königs Duschtagamani um 150 v. Chr. auf Ceylon. Der von ihm erbaute Mahastupa, d. h. Grosse Stupa, den man in dem Ruanwelli-Dagop zu erkennen glaubt,

erreicht trotz seiner theilweisen Zerstörung noch jetzt die Höhe von 140 Fuss auf einer gewaltigen, 500 Fuss breiten Granitterrasse. Von besonders ausdrucksvoller Form ist im Gebiete der alten Residenz Anurajapura der sogenannte Thuparámaya-Dagop (Fig. 57), der nur 45 Fuss hoch ist, aber von mehreren Kreisen schlanker, rohrartiger Säulen umgeben wird. Von geringerer Anlage sind auch die Tope's der Centralindischen Gruppe bei Bhilsa, im Ganzen gegen dreissig Denkmale von verschiedenem Umfang, unter denen die beiden Tope's von Sanchi die wichtigsten sind. Der grössere, ungefähr 56 Fuss hoch bei einem untern Durchmesser von 120 Fuss, erhebt sich kuppelförmig in mehreren Absätzen, umschlossen von einer steinernen Umzäunung, die sich mit vier stattlichen, plastisch geschmückten

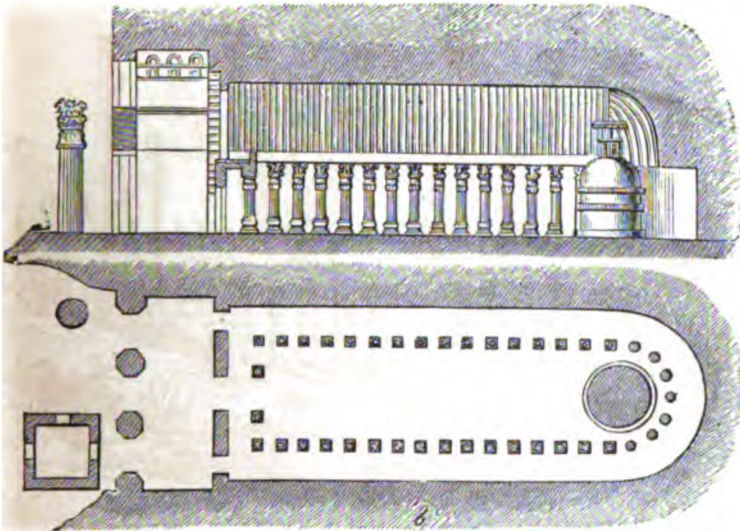


Fig. 58. Grotte von Karli. Grundriss und Durchschnitt.

Portalen öffnet. Pilaster bilden die Umrahmung, seltsam geschweifte Steinbalken den oberen Abschluss der Portale, letztere offenbar Reminiscenzen an Holzconstruktionen. Die primitive Hügelform erscheint also hier bereits in mannichfach dekorativer Weise entwickelt; gleichwohl spricht die Kapitälform der schlanken Säulen, welche den Zugang zu den beiden Hauptportalen markiren, in ihrer Uebereinstimmung mit den Siegessäulen Açoka's für die Frühepoche der buddhistischen Kunst.

Wesentlich verschiedener Art sind die Vihâra's. Wie Buddha das Beispiel weltabgeschiedenen Eremitenlebens gegeben hatte, so begaben auch seine Nachfolger sich zu frommer Betrachtung in die Gebirge, wo sie in Felshöhlen ihre Wohnungen aufschlugen. Diese Höhlen wurden bald künstlich zu jenen ungeheuren Grottenanlagen erweitert, auf welchen hauptsächlich der wundersame Reiz der indischen Architektur beruht. Neben diesen Vihâra's, den klosterähnlichen zellenartigen Grotten, gibt es andere derartige Anlagen, die sogenannten Chaitja, welche in ziemlich regelmässig wieder-

kehrender Grundform sich als Tempel darstellen. Der Felsen ist bei diesen meistens zu einer länglich rechteckigen Grotte ausgehauen, die an der dem Eingang entgegengesetzten Seite halbkreisförmig schliesst. Zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, durch Architrave verbunden, dienen der tonnengewölbartigen Decke des breiten Mittelschiffes als Stützen. An dem halbrunden Schlusse des Heiligthumes, das der Grundform christlicher Basiliken auffallend ähnlich sieht, erhebt sich ein Dagop, der in einer Nische das Kolossalbild des göttlich verehrten Buddha zeigt. Im Uebrigen verschmähen diese Bauten, dem Wesen des Buddhaismus entsprechend, in der Regel jede reichere Dekoration. Unter den Grotten dieser Art ist als eins der ältesten Werke die zu Karli zu nennen (Fig. 58). Andere finden sich auf der Insel Salsette, in Centralindien bei Baug und vielfach an andern Orten mit brahmanischen Werken gemischt.

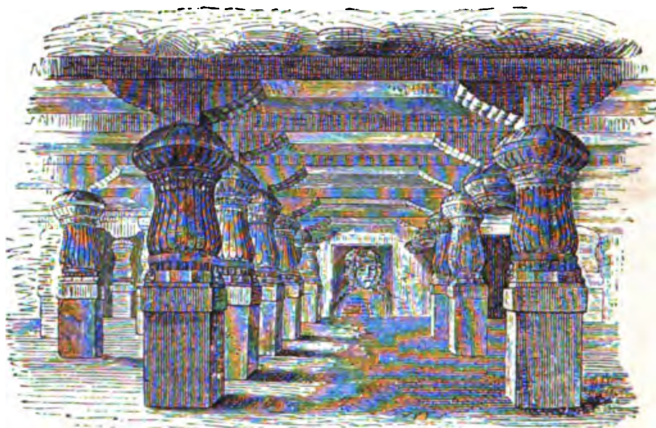


Fig. 59. Grotte von Elephanta.

Der Brahmaismus nämlich eiferte bald den Buddhisten in der Anlage solcher Grottentempel nach und suchte durch Mannichfaltigkeit in der Verbindung der Räume und durch überschwängliche Phantastik der Dekoration jene buddhistischen Grotten zu überbieten.[1] Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephanta bei Bombay, von deren Hauptgrotte Fig. 59 eine innere Ansicht giebt. Die grossartigsten Werke aber finden sich in der Nähe von Ellora,[2] wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist bisweilen weggesprengt, so dass im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Haupttheiligthum mit seinen Kapellen und seiner Cella als monolithe, künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist. Das glänzendste Denkmal ist die Kailasa-Grotte zu Ellora, neben ihrer bedeutenden Ausdehnung noch durch die verschwenderische Fülle

---

[1] Denkmäler der Kunst Tafel 9. (Volks-Ausgabe Tafel 6.)
[2] Denkm. der Kunst Taf. 9. (Volks-Ausg. Taf. 6.) Fig. 1—4, 9—12.

plastischen Schmucks hervorragend. Hier sind in krauser Phantastik alle Flächen mit den seltsamen Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Thier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung und Unordnung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen, Löwen, Elephanten und wunderlich gestaltete Mischwesen, all dies bunte Leben mit einer sclavischen Unverdrossenheit des Meissels ausgeführt. Auch die eigentlich architektonischen Glieder, besonders die freien Stützen, welche die Wucht der Felsdecke zu tragen haben, werden durch den phantastischen Sinn der indischen Kunst in höchst willkürlicher und mannichfaltiger Weise gestaltet. Wie der ganze Grottenbau durch die unmittelbare Verwendung des natürlichen Felsens mit all seinen Formen sich in die Abhängigkeit von den lokalen Bedingungen gibt, so prägt sich auch den Details die volle Willkür gleichsam als oberstes Gesetz auf.[1] Nur gewisse Grundzüge in der Pfei-

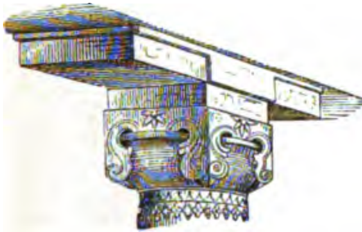


Fig. 60. Kapitäl zu Ellora.

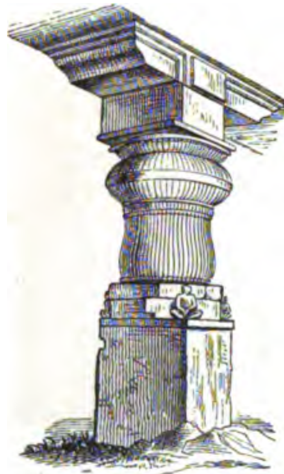


Fig. 61. Pfeiler zu Ellora.

lerbildung kehren ziemlich allgemein wieder, so dass auf einen untern meist viereckigen Theil sich ein in geschweiften Formen ausgebauchtes Oberglied setzt, welches mit einem meist schwülstig ausladenden Kapitäl endet. Die Verbindung der Pfeiler ist in Form von kräftigen Architraven ausgesprochen, und ein consolenartiges, an Holzconstruktion erinnerndes Glied fügt sich in der Regel zwischen Kapitäl und Gebälk (Fig. 60 und 61). Nur in den buddhistischen Grotten pflegt die Pfeilerbildung einfacher mit achteckiger Grundform sich zu gestalten.

Ausser diesen Bauten, die in unzähliger Menge und wunderbarer Pracht sich in den Gebirgen des Dekan und der zahlreichen Inseln erheben, hat der Brahmaismus noch eine Menge nicht minder glänzender Freibauten hervorgebracht. Es sind die Tempelanlagen, die sogenannten Pagoden, umfassende Baugruppen, von weiten Ringmauern mit prachtvollen Thoren und

[1] Denkm. der Kunst. Taf. 9. (Volks-Ausg. Taf. 6.)

Thürmen umgeben, meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und andern Heiligthümern, Bassins für die heiligen Waschungen, Säulengängen und Galerieen und riesigen Pilgersälen (Tschultri's). Bei allen diesen Bauten macht sich abermals die Form des Tope als eine dem nationalen Geiste besonders zusagende geltend, so dass Thore, Thürme und andre hervorragende Glieder in dieser Art ausgebildet werden. Nur nimmt man bei der Ausdehnung und Massenhaftigkeit dieser Baucomplexe auf eine Steigerung des Effects Bedacht, führt die betreffenden Theile oft zu bedeutender Höhe empor und giebt ihnen eine pyramidale Verjüngung, indem man viele niedrige Geschosse mit rundlich geschweiften Dächern sich auf einander setzen und schliesslich in ausgebauchter Spitze enden lässt. Grossartige Anlagen finden sich besonders in den südlichen Gebieten des Dekan, so die mächtige Pagode von Chillambrum mit vier glänzend



Fig. 62. Pagode von Mahamalaipur.

ausgestatteten Prachtportalen, die Pagode von Mahamalaipur an der Koromandelküste (Fig. 62), die berühmte Pagode vom Jaggernaut aus dem Jahre 1198 n. Chr. u. A.

Eine besondere Gruppe bilden die Bauten der Jaina's, einer zwischen Brahmaismus und Buddhismus stehenden Sekte, deren glanzvolle aber späte Denkmäler vorzüglich in Mysore und Guzerat angetroffen werden. Ausgedehnte Höfe mit Bogenhallen und zahlreichen Kapellen, namentlich aber die häufige Anwendung kuppelartiger Wölbungen zeichnen diese durch üppige Phantastik hervorragenden Bauten aus. Mehrere glänzende Tempel erheben sich auf dem Berge Abu; andere liegen bei Chandravati und, ein besonders ausgedehnter und prächtiger bei Sadree. An allen diesen Werken des Freibau's tritt die phantastisch reiche Ausschmückung und wenngleich bei schlankeren Verhältnissen, die gleiche Willkür in der Behandlung der architektonischen Glieder hervor. So bleibt bei allen Gattungen der indischen Baukunst, durch die Jahrtausende hindurch, die Ausdrucksweise sich immer gleich; statt einfacher, festbestimmter Formen ein

Chaos wildbewegter Linien und Gestalten, das der berauschenden Ueppigkeit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwänglichen Vielerlei des indischen Naturlebens nichts nachgibt, und die Wunder der Natur fast durch kühnere Wunder verdunkelt.

3. Die bildende Kunst der Inder.

Für die Entwicklung der bildenden Künste[1] war bei den Indern die religiöse Auffassung nicht minder bestimmend als für die Architektur. Der Buddhaismus, welcher dem göttererfüllten Himmel der Brahmanen eine einfachere, strengere Lehre entgegensetzte, war ursprünglich, dieser ascetischen Richtung gemäss, den bildnerischen Darstellungen abgeneigt, und nur die Gestalt des Buddha, thronend im Heiligthum der Tempelcella, oder auch einsam in Felsennischen ausgehauen, wie die bis zu 120 Fuss hohen Buddhagestalten an der Felswand zu Bamiyan im äussersten Westen Indiens, machen eine Ausnahme. Der Geist tiefsinnigen Nachdenkens, beschaulicher Versenkung spricht sich in diesen Gestalten mit ernster Einfachheit aus. Merkwürdig ist, dass die ältesten Monumente des Buddhaismus ausserdem einen Versuch in historischer Sculptur zeigen. So namentlich am Portal des grossen Tope von Sanchi die Reliefsscenen von Kämpfen und Belagerungen, die in einem gleichsam chronikartigen Styl der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit und naive Frische der Auffassung verrathen. Der geschichtliche Sinn lag aber so wenig im Blute der Inder, dass diese spärlichen Versuche, Zeugnisse des siegreichen Vordringens der Buddhisten und des dadurch höher gesteigerten und auch äusserlich erregten geistigen Lebens, ziemlich vereinzelt scheinen. Der Brahmaismus mit seinem phantastischen Kultus und seinen wundersam ausschweifenden Vorstellungen beherrschte so sehr den nationalen Geist, dass auch der Buddhaismus bald seine ursprüngliche Reinheit verlor und seine Lehre mit den bunten Phantasiegebilden des Brahmanenkultus mischte. Wie aber die Götter der Hindu schwankend und vielgestaltig in einander fliessen, von dem alten nationalen Hauptgotte Brahma an, der mit Siwa und Vischnu die indische Dreieinigkeit (Trimurti) bildet, durch die dreizehn niederen Götter, bis zu den unzähligen Dämonen und Gottheiten des indischen Olymps, so geht auch die bildende Kunst mit schwankenden Schritten auf das Erfassen dieser unfassbaren Gestalten aus. Das Geheimnissvolle, Mystische der Grottentempel musste durch nicht minder feierliche bildnerische Darstellung gesteigert werden. Der Sinn des Volkes schuf aber nicht aus klaren Anschauungen, nicht aus reinen menschlichen Vorstellungen, sondern aus traumhaft phantastischen Begriffen, aus mystischen Speculationen seine Götterbilder. Die Kunst dient hier nicht bloss ausschliesslich der Religion, sondern sie dient einem Kultus, der nur in einer ungeheuerlichen Symbolik sich dem Gottesbegriff zu nähern weiss. Wo daher die Gestalten der Götter, wo die Geschichten ihrer wundersamen Schicksale zur Anschauung kommen sollen, wo der tieferregte geheimnissvolle Schauer vor dem Unnahbaren in die Erscheinung strebt, da vermögen nur äusserlich symbolisirende Zuthaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen, oder barocke

[1] Denkm. der Kunst Taf. 11.

Zusammensetzungen thierischer und menschlicher Leiber dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen. (Fig. 63).

Meistens sind diese Darstellungen in kräftig vorspringendem Relief dem Aeusseren der Tope's und Pagoden aufgemeisselt oder im Innern über den Pfeilern, an den Gesimsen und in Wandnischen angebracht. Die Gestalten des brahmanischen Götterhimmels, der mythisch ausgeschmückten Heldensage verbinden sich hier mit freien phantastischen Gebilden, überall symbolische Bezüge, tiefsinnige Speculation, Ergüsse einer überströmend reichen Phantasie, selten die einfachen Zustände des täglichen Lebens, niemals wie es scheint geschichtliche Vorgänge in festen Zügen versinnlichend. Der Styl dieser Bildwerke, der im Laufe der Jahrhunderte zwar gewisse Wandlungen zeigt und von strengerer Gemessenheit zu freierer Bewegung und endlich zu ausschweifender Uebertreibung fortschreitet, hat gleichwohl durch alle Epochen einen gleichmässig ausgeprägten Charakter. Ein höheres Gesetz künstlerischer Anordnung, einfach klarer Composition wird man nicht verlangen, wo ein chaotisch bewegtes Leben zügelloser Phantasie sich zur plastischen Erscheinung drängt. In figurenreicheren Bildwerken offenbart sich daher meist jene bunte Verworrenheit, die für die indische Geistesrichtung bezeichnend ist, und diess in je höherem Grade, je mehr die Darstellung lebendig bewegte Vorgänge zu schildern übernimmt. So in den Sculpturen von Mahamalaipur, wo in ausgedehnten Reliefs sich ein eigenthümlich dramatisches Leben entfaltet, wo umgeben von einem Gewirr Kämpfender und Gefallener die sechsarmige Durga, des mächtigen Siwa Gemahlin, auf einem Löwen zur Vernichtung eines riesigen büffelköpfigen Dämons heranstürmt (Fig. 63). Wo dagegen die Zustände eines ruhigen Seins in gedrängteren Zügen und einfacheren Gruppen zu schildern sind, da entfaltet die indische Kunst oft eine weiche liebenswürdige Anmuth, einen zarten Natursinn, eine schwärmerisch naive Empfindung, die uns an die schönsten Stellen der Sacontala erinnern. Besonders ist es der Ausdruck weiblicher Anmuth, welcher der indischen Plastik gelingt, und selbst in die Auffassung männlicher Gestalten geht ein Zug dieser weiblichen Milde über.



Fig. 63. Relief von Mahamalaipur.

Allerdings fehlt fast ohne Ausnahme ein energisches Lebensmark, ein fester Knochen- und Muskelbau; es sind Wesen, die mehr zum träumerischen Brüten, zu weichem Geniessen, als zu scharfem Erfassen des Lebens in Gedanken und That geschaffen sind. Damit stimmt das Volle, Schwellende, üppig Weiche in den Linien und Formen, das sanft Hingegossene der Stellungen überein. Glänzende Beispiele dieser Richtung sind besonders am Kailasa zu Ellora (Fig. 64), an der Hauptgrotte von Elephanta erhalten.

Auch die Malerei tritt frühzeitig in ausgedehnten Wandgemälden, namentlich bei den Grotten von Ajunta und Baug in's Leben, wo grosse Processionen mit Elephanten und der Gestalt des Buddha, Kampfscenen und Jagden in lebhaften Farben, in roth, blau, weiss und braun dargestellt sind. Besonders die Gestalten der Thiere sollen frei und sicher mit lebendigem Naturgefühl behandelt sein. Die spätere Zeit der indischen Kunst pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, deren Arbeiten man oft in europäischen Bibliotheken und Sammlungen begegnet. Hier zeigt sich



Fig. 64. Relief vom Kailasa zu Ellora.

der alte symbolische Gedankenkreis der indischen Kunst ausgelebt und nur in erstarrter Tradition noch festgehalten. Wo dagegen Darstellungen des wirklichen Lebens, zumal Scenen idyllischer Art vorkommen, bricht durch die conventionelle Behandlung ein liebenswürdig poetisches Gefühl, eine naive Empfindung von grosser Zartheit und Anmuth.

B. AUSLÄUFER INDISCHER KUNST.

1. Kaschmir.

Ein so gewaltiges Kultursystem wie das indische musste nothwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkungen ausüben, und so finden wir denn, dass mit den religiösen Vorstellungen auch die Kunstweise der Hindu sich nach Norden und Süden über das Festland und die grossen Inselgruppen ausgebreitet hat. Doch macht sich genug Freiheit des Sinnes geltend,

um auf den verschiedenen Punkten Umgestaltungen der Formen herbeizuführen, wobei denn mancherlei nationale Bedingungen und äussere Einwirkungen mitbestimmend eintraten.

Einen merkwürdigen Zweig der indischen Kunst findet man im äussersten Nordwesten, in dem durch seine Fruchtbarkeit und Schönheit berühmten von zwei Schneeketten eingeschlossenen Gebirgslande Kaschmir.[1] Die zahlreichen Denkmäler des Landes gehören der Blüthezeit des weit verbreiteten brahmanischen Kultus an. Die Heiligthümer bilden meist in stattlicher Anlage freistehende Tempel mit weiten, von Mauern umgebenen Höfen. Wie im eigentlichen Indien beruht auch hier die Entwicklung der hervorragenden Theile auf der Grundform des Tope, allein nicht ohne eine entschiedene Umgestaltung, die auf eine besonders abweichende Sinnesrichtung deutet. Die Grundelemente derselben bestehen einerseits in einer bestimmt ausgesprochenen Nachbildung von Holzconstruktionen, andrerseits in der wahrscheinlich durch die baktro-scythischen Länder vermittelten späthellenischen Tradition. Während letztere sich in der Bildung der Sockel, Basen und Gesimse, in der barbarisirten Anwendung antiker Säulen- und Gebälksysteme kundgiebt, lässt erstere sich in der Gesammtform und den Grundelementen der Composition erkennen. Die Heiligthümer erheben sich in geringern oder grössern Dimensionen auf einem viereckigen sockelartigen Unterbau mit einer Wandgliederung, die aus einem ziemlich wirren System von Säulen, steil ansteigenden Giebeln und Nischen zusammengesetzt ist. Den Abschluss bildet ein in mehreren Absätzen pyramidenartig aufsteigendes Dach, dessen gerade Linien im Gegensatz zu der üppig ausgebauchten Form der hindostanischen Denkmäler, am entschiedensten an Holzconstruktion erinnert. Solche Tempelanlagen finden sich zu Payach (Fig. 65), — eins der kleineren, aber durch charakteristische Ausbildung interessanten Denkmäler; ein grösserer Tempel mit Nebenbauten, Hof und Umfassungsmauer zu Martand, mehrere zum Theil zerstörte zu Avantipur. Auch die bildende Kunst hat an diesen Denkmälern entsprechende Anwendung gefunden, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erreichen.

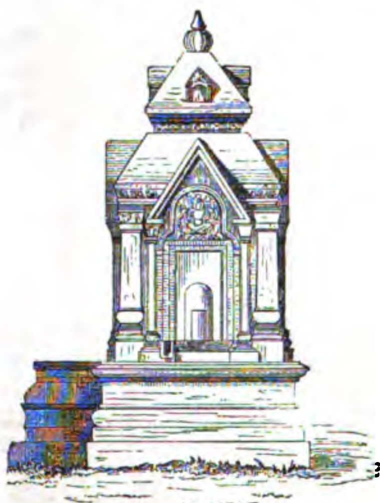


Fig. 65. Tempel von Payach.

2. Nepal, Java und Pegu.

Die übrigen Länder dieses ausgedehnten Kulturgebietes stehen vorwiegend oder gar ausschliesslich unter dem Einfluss buddhistischer Anschauung. Unter diesen nennen wir zunächst das im Norden Hindostans dicht unter den

[1] Burke and Cole, illustr. of ancient buildings in Cashmeir. London 1870.

höchsten Schneekuppen des Himalaya sich hinstreckende Alpenland Nepal. Hier hat die buddhistische Dagopanlage sich zu weiten Freibauten entwickelt, die in phantastisch spielender Dekoration die üppig bunten Formen des indischen Freibaues zu kecker thurmartiger Schlankheit steigern. Besonders am Tempel, der hier ausschliesslich als Chaitja bezeichnet wird, prägt sich diese Gestalt in prunkvoller Ausbildung mit hohem reichdekorirtem Unterbau, Wandnischen und schlanken Kuppelspitzen aus. Noch spielender, zur chinesischen Bauweise bereits hinneigend, gestalten sich die klosterartigen Vihâra's. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe scheint der grosse Tempel der Hauptstadt Kathmandu. — Die Bildwerke, mit denen diese Denkmäler reich geschmückt sind, zeigen eine manierirte Nachahmung

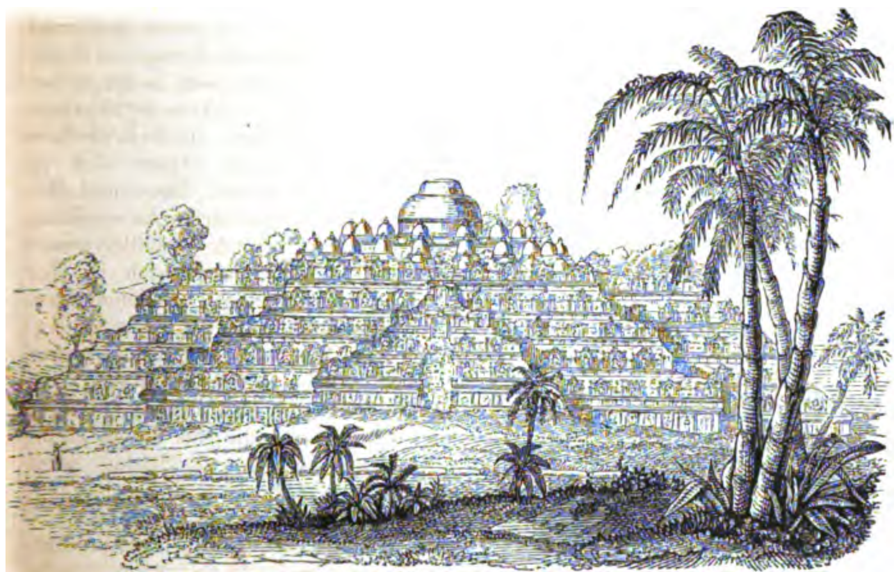


Fig. 66. Tempel von Boro Budor.

der buddhistischen Sculpturen Hindostans. Eine besondere Fertigkeit haben die Nepalesen bis auf den heutigen Tag in der technischen Verarbeitung der verschiedenen Metalle.

In den Denkmälern der Insel Java, die erst der späteren Zeit indischer Kunstblüthe angehören, durchdringen sich buddhistische und brahmanische Formen zu einem oft grossartig gesteigerten und reich entwickelten Ganzen, das bei aller Phantastik doch eine imponirende Würde des Eindrucks zu erreichen weiss. Die Rundform des Dagop macht sich als vielfache Bekrönung des oft massenhaft entwickelten Aeussern geltend, dessen Wandgliederung sich aus einem reich belebten Nischensystem zusammensetzt. Unter der grossen Anzahl glänzender Denkmäler zeichnen sich durch Pracht und Umfang die Tempel von Boro Budor aus (Fig. 66). Der Haupttempel ist eine mächtige 526 Fuss breite Anlage, die sich in sechs Stockwerken bis zu 116 Fuss Höhe terrassenförmig erhebt, jeder Absatz durch

Nischen mit den sitzenden Statuen Buddha's belebt und mit geschweiftem Dache versehen, das Ganze von einer Anzahl Kuppelerhöhungen gekrönt, aus denen in der Mitte ein mächtiger Dagop höher aufragt. — Auch die bildende Kunst folgt auf Java in besonders reicher Ausführung dem Vorgange der indischen, mit der sie das Phantastische, sowie eine besondere weiche Anmuth der Formbehandlung gemein hat. Der Darstellungskreis ist aus buddhistischen und brahmanischen Elementen zusammengesetzt, und das Material besteht ausser dem Stein vielfach aus Metall, welches von der javanischen Kunst mit Geschick behandelt wird.

Eine dritte Gruppe, die wiederum vorwiegend buddhistischen Ueberlieferungen folgt, bilden die Denkmäler von Pegu, dem Stromgebiete des Irawaddi in Hinterindien. Auch hier finden wir als die Grundform den Dagop wieder, aber meistens in massenhafter Anlage, in mächtigen Dimensionen. Doch erfährt derselbe hier eine neue Variation, indem gewöhnlich auf breitem Unterbau eine achteckige pyramidal verjüngte und in eine schlanke Spitze auslaufende Form sich erhebt. Prächtige Farben und reicher Goldschmuck, sowie die Ausstattung mit kolossalen Erzbildern, in deren Guss die peguanische Kunst sich auszeichnet, erhöhen die phantastische Grossartigkeit dieser Bauten. Die bekanntesten Denkmale sind die Tempel von Rangun, von Pegu und von Kommodu, letzterer gegen dreihundert Fuss hoch.

3. China und Japan.

Die chinesische Kunst, soweit sie religiösen Zwecken dient, empfängt ebenfalls grossentheils ihre Impulse durch den Buddhaismus, der um das Jahr 50 n. Chr. in das ungeheure Reich eindrang und allmählich daselbst zu ausgedehnter Verbreitung gelangte. Da aber der Charakter des nüchtern-verständigen, praktisch-klugen, vorwiegend auf weltliche Zwecke und Erwerb gerichteten Volkes sich diametral von der phantastisch gestimmten, poetisch-bewegten Sinnesweise der Inder unterscheidet, so wurden auch die Formen der Kunst beträchtlich modificirt, der Hauch tiefer Symbolik und grossartigen Ernstes verwischt und dafür das Streben nach wohlgeordneter Zierlichkeit, nach spielend bunter Ausstattung durchgeführt. Auch hier macht sich, nur noch entschiedener als in andern indischen Baugruppen, das Vorwiegen der Holzconstruktion, oder doch das Hindurchklingen derselben überall bemerklich.

In den Tempeln der Chinesen ist eine Nachwirkung der Dagopform, wenngleich in sehr durchgreifender Umgestaltung, unverkennbar (Fig. 67). In mehreren Geschossen verjüngen sich die meist kleinen Gebäude, so dass jedes folgende Stockwerk hinter dem aufwärts geschweiften Dache des vorigen zurücktritt. Eine Galerie von glänzend lackirten Holzsäulen, oft mit vergoldeten Gittern ausgefüllt, umgiebt das untere Geschoss. Wunderlich verschnörkelte Schnitzwerke, besonders fabelhafte Drachenfiguren, ragen aus den vorspringenden Dachsparren in die Luft, und die niemals fehlenden an jeder Spitze aufgehängten zahlreichen Glöckchen vollenden den kindisch spielenden Charakter dieser Bauten. Auch der bei den Chinesen mit Vorliebe ausgebildete schlanke Thurm, der sogenannte Tha, der in vielen Geschossen bei ähnlicher Formenbehandlung und Ausschmückung sich oft zu besonderer Schlankheit erhebt, gibt sich als ein, wenn gleich entfernter, Ab-

kömmling des indischen Tope zu erkennen. Der berühmteste dieser Thürme ist der Porzellanthurm von Nanking, in neun Geschossen über zweihundert Fuss aufsteigend. Die glänzende Bekleidung mit Porzellanplatten, die in grellen Farben durchgeführte Bemalung und die reiche Vergoldung sind ihm wie den meisten dieser Bauten eigen.

Einen weit grossartigeren und ernsteren Sinn bekunden die Nützlichkeitsbauten der Chinesen, meist ihrer ersten Kulturepoche angehörend. So die umfassenden Kanalanlagen, kühne Brückenbauten und die berühmte Mauer, welche in einer Ausdehnung von gegen 400 Meilen 25 Fuss hoch und ebenso breit, mit zahlreichen Vertheidigungsbastionen, zum Schutz der Nordgrenze des Reiches um 200 v. Chr. aufgeführt wurde.

In der bildenden Kunst der Chinesen tritt neben einer barocken



Fig. 67. Chinesischer Tempel.

Wunderlichkeit in den religiösen Darstellungen eine gewisse nüchtern verständige Auffassung der Lebenszustände und der Natur auf, die besonders in den Gemälden sich mit einer ungemein sauberen, aber langweiligen, conventionell eintönigen Technik verbindet und das Merkmal künstlerischen Werthes, die Thätigkeit der Phantasie, schon völlig vermissen lässt. Damit sind wir denn bereits hart an die Grenzlinie der Kunst gerathen und überlassen das ganze Gebiet getrost dem Kulturforscher und dem Raritätensammler.

Die Kunst der Japanesen schliesst sich im Wesentlichen der chinesischen an und findet wie dort in der Architektur an einem phantastisch ausgeputzten Holzbau ihr Genügen. Ein höherer architektonischer Sinn ist auch bei ihnen nicht zur Ausbildung gelangt, was schon aus der Form ihrer Geräthe und Gefässe sich erkennen lässt. So haben die in technischer Hinsicht musterhaft ausgeführten Tischlerarbeiten, die Toilettenkästchen, Arbeitstische, Etagèren und Kommoden die wunderliche Eigenheit, dass die An-

ordnung der Schubfächer niemals symmetrisch ist, wie denn auch die eingelegten Verzierungen hartnäckig jeder Regelmässigkeit in der Vertheilung ausweichen. Auch die Gefässe aus Bronce, die Räucherdosen, Becher und Leuchter zeigen hässliche Formen, plump ausgebauchte, breit gedrückte Profile mit stumpfen Gliedern, die dabei vielfach mit phantastischen Figuren besetzt sind. Manchmal nehmen diese Gefässe die Form fratzenhafter Scheusale oder koboldartiger Ungethüme an, wie denn die japanische Phantasie gleich der chinesischen stets ins Barocke überspringt. Nur wo ein naiver Naturalismus in diesen Werken Platz greift, da zeigt sich eine scharfe Naturbeobachtung und lebendige Auffassung. So in jenen Bronceleuchtern, die durch einen schlanken, reiherartigen Wasservogel gebildet werden, welcher auf dem breiten Rücken einer Schildkröte steht und eine Wasserpflanze im Schnabel hält, deren geöffnete Blume als Lichtträger dient.

Für Zeichnen und Malen scheint das japanische Volk eine besondre Begabung zu besitzen; aber auch hier herrscht der trockenste Realismus, der zwar in der Nachbildung gegebener Naturformen Treffliches leistet, aber nirgend das Streben nach dem Ausdruck einer Idee, niemals einen wahrhaft künstlerischen Hauch erkennen lässt. Man empfindet das sowohl an den selbständigen Gemälden, wie namentlich an den technisch glanzvollen Malereien, mit welchen die feinen roth oder schwarz lackirten Präsentirbretter oder ähnliche Geräthe geschmückt werden. Bei diesen spricht sich auch die Abneigung gegen eine gleichmässige Vertheilung im Raum dadurch aus, dass um mit einer möglichst grossen Fläche der unübertreffiich schönen Lackirung zu prunken, die Darstellungen stets ohne architektonisches Gleichgewicht in der einen Ecke angebracht werden. In den Schreib- und Zeichenheften, den Lehrbüchern und anderen Unterrichtsvorlagen sieht man Landschaften, Thiere, namentlich naturwissenschaftliche Darstellungen von Fischen und Vögeln, die mit genauster Beobachtung und schärfster Charakteristik wiedergegeben sind. Andre derartige Bücher in prachtvollem Farbendruck schildern das elegante Leben der fashionablen Welt Japans, wieder andere in schlichterer Darstellung mit einer durch Tondruck hervorgehobenen Holzschnitt-Technik das Treiben des Volkes, das bunte Durcheinander in den Strassen volkreicher Städte, Produktionen von Gauklern und Athleten, Lustbarkeiten im Freien und ähnliche Scenen. In diesen Leistungen ist die kecke, freilich oft in Karikatur umschlagende Sicherheit der Zeichnung, welche in kühnen Verkürzungen ihre Bravour zu beweisen liebt, ebenso sehr zu bewundern wie die scharfe Bestimmtheit des Ausdruckes, die Prägnanz in den Gebärden und Bewegungen des Körpers. Die Schönheit freilich bleibt dieser Kunstweise gänzlich fern, und wo einmal die Phantasie sich regt, da zeigt sie nur phantastische Fratzen, aberwitzige Ausgeburten einer im Hässlichen und Barocken schwelgenden Einbildungskraft. So dreht sich diese Kunstanschauung gleich der chinesischen unablässig in einem Zirkel zwischen nüchternem Naturalismus und monströser Phantastik.

Wir stehen am Ende mit der Betrachtung der Kunst des Orients. Umfangreiche Unternehmungen, glänzende Zeugnisse eines höchst energischen künstlerischen Strebens zogen an unserem Blick vorüber, und es fehlte in

dieser gewaltigen Welt nicht an charakteristischer Ausprägung verschiedenartiger Volksstämme, die in grossen Zügen ihr eigenthümliches Schönheitsideal hinzustellen strebten. Was aber der gesammten orientalischen Kunst den Stempel strenger örtlicher Gebundenheit, einseitig nationaler Beschränkung aufdrückt, ist das Uebergewicht, in welchem die äussern Verhältnisse das innere Leben befangen halten, der zwingende Bann einer übergewaltigen Natur, welche den Geist umstrickt und in Fesseln schlägt. Wie daher im staatlichen Dasein der Orient auf der niedrigen Stufe eines stark hierarchisch gefärbten Despotismus stehen blieb, wie an eine höhere selbständige Entfaltung nicht zu denken war, so blieb auch die Kunst in starren Symbolen befangen und musste entweder rein verstandesmässig mit den äussern Thatsachen des Lebens sich begnügen oder in phantastischer Ueberschwänglichkeit die Vorstellungen einer barocken Mystik verkörpern. So vermochte sie zu einer eigentlich innern Entwicklung, zu einer wahrhaften Geschichte nicht zu gelangen. Eine weitere Folge dieses Verhältnisses war die sklavische Abhängigkeit, in welcher Bildnerei und Malerei von der Architektur festgehalten wurden, denn nur da vermögen diese Künste frei in selbständigem Wachsthum ihr Wesen zu entfalten, wo die tiefe innerliche Bedeutung des Individuums anerkannt ist. So wichtig daher die Erscheinungen der orientalischen Kunst für sich sind, so wenig vermögen sie eine absolute, allgemein gültige Bedeutung in Anspruch zu nehmen. In dieser Hinsicht ist jene Kunst, so hoch sie auch zu Jahren gekommen, doch stets ein Kind geblieben, das anstatt des geistigen Ausdrucksmittels zu äusseren symbolischen Beziehungen seine Zuflucht nehmen muss.

ZWEITES BUCH.

DIE KLASSISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL.

Die griechische Kunst.

1. Land und Volk.

In den breiten Ländergebieten des Orients traten uns, meist vom Laufe grosser Ströme bedingt, Kulturformen entgegen, die schon durch ihre andauernde Stabilität und Unveränderlichkeit uns fremdartig anmutheten. Der erste Schritt, mit dem wir den europäischen Continent betreten, bringt uns in eine neue Welt voll Beweglichkeit und frischen geschichtlichen Lebens, wo wir uns alsbald heimathlich berührt fühlen. Erst die Griechen gewähren uns das Bild einer eignen innern Entwicklung, eines mit freiem Bewusstsein sich entfaltenden nationalen Lebens. Wenn jene orientalischen Völker in ihrer eng beschränkten Kulturrichtung nur für die geschichtliche Betrachtung von Interesse sind, so haben die Griechen dagegen eine absolute Höhe der Bildung erreicht, welche für alle Zeiten ein bewundernswürdiges Vorbild, eine unerschöpfliche Quelle für jedes höhere Streben sein wird. Obwohl durchaus national, ist doch ihr ganzes Geistesleben ein so hohes, von so allgemein menschlicher Bedeutung erfülltes gewesen, dass es für die gesammte Entwicklung aller folgenden Zeiten die unzerstörbare Basis ausmacht und dass im ewigen Kampfe des Schönen und Wahren mit seinem Gegensatz, das Griechenthum allen Verfechtern der Erstern wie eine Athene Promachos siegreich voranschreitet. Erwägen wir nun, dass der griechische Volksstamm nur ein Zweig jener grossen Völkerfamilie Asiens war, von der die Inder und Perser abstammten, dass dieses verwandtschaftliche Verhältniss durch das Zeugniss der Sprache unwiderleglich beglaubigt wird, so liegt die Frage nah, wodurch es gekommen sei, dass gerade der Zweig, den wir unter dem Namen der Griechen kennen, sich so wunderbar hoch über jene stammverwandten Völker habe aufschwingen können. Um diess zu erklären, haben wir die Natur des Landes genauer ins Auge zu fassen.

Durch mächtige Gebirgszüge von den nördlichen Ländern geschieden, streckt sich das Gebiet der Hellenen als südlichste Spitze Europa's gegen den afrikanischen und asiatischen Continent heraus, mit dem letzteren durch die zahlreichen Inselgruppen des ägäischen Meeres nahe zusammenhängend. So klein das Land an Ausdehnung ist, zeigt es doch in seiner Terrainbildung einen Reichthum und eine Mannichfaltigkeit der Gliede-

rung, wie sie kaum ein anderes Land der Welt besitzt. Von zahlreichen Gebirgen nach allen Richtungen durchschnitten, die sich vielfach verästeln und mit ihren Vorgebirgen weit in's Meer vorspringen, erhält das Land eine grosse Anzahl selbständiger Gebiete, die sich gegen einander durch jene Höhenzüge abgrenzen, mit weiten und tiefen Buchten dagegen sich seewärts öffnen. Diese unendlich reich abgestufte Individualisirung des Terrains weist vorbildlich darauf hin, dass, wenn irgendwo, hier der Raum für eine analoge Entwicklung des Menschendaseins gegeben sei. Rechnet man dazu, dass die Natur, fern von tropischer Ueberschwänglichkeit, sich hier zur Milde eines zwar südlichen, aber durch Berg- und Seeluft gemässigten Klima's sänftigt, dass der Boden, zum Theil steinig und unergiebig, dem Menschen nicht ohne Arbeit, nicht mühelos seine Früchte in den Schooss wirft, so begreifen wir, wie ein Volk, das Jahrhunderte in diesen Gegenden sass, durch die Vereinigung solcher Bedingnisse allmählich sich so entwickeln musste, wie wir es an den Griechen sehen. Als in grauer Vorzeit die Urahnen der Hellenen sich, wahrscheinlich über die Meerenge des Bosporus vordringend, über das Land ausbreiteten, brachten sie die damalige Kultur des Orients in Sprache, Sitten und Religion mit herüber. Waren sie einmal auf dem neuen Schauplatz ihrer Thätigkeit angelangt, so machte die europäische Natur des Landes sich bei ihnen geltend und liess nach einer langen Reihe durchlaufener Entwicklungsstadien sie zu der Höhe gelangen, auf welcher sie uns als ein neues, durchaus selbständiges und eigenthümliches Volk entgegen treten.

Dies Kulturverhältniss, das sich als Resultat der gesammten Alterthumsforschung unverkennbar herausstellt, ist vielfach übersehen worden, wodurch auch für die Betrachtung der Kunst die verschiedensten irrigen Voraussetzungen veranlasst wurden. Man glaubte entweder jeden Zusammenhang der Griechen mit dem Orient leugnen zu müssen, oder man machte — und diess besonders in jüngster Zeit — die Griechen in allen Stücken zu Nachbetern, mindestens zu Schülern der Aegypter und Asiaten, indem man bei höchst oberflächlicher Beobachtung eine Reihe griechischer Kunstformen direct von ägyptischen oder vorderasiatischen ableitete. So gewiss aber die Griechen den Genius ihrer Sprache von der gemeinsamen Basis des indogermanischen Sprachstammes aus selbständig entwickelt haben, so gewiss in ihren religiösen Anschauungen die vielfach wüsten und wirr phantastischen Gottesbegriffe des Orients zu so reinen, menschlich klaren Vorstellungen umgewandelt sind, dass nur wie ein leiser Schimmer der ursprünglich Allen gemeinsame Grundgedanke daraus hervorblickt: so gewiss ist auch in den Kunstformen, soweit unsre geschichtliche Kenntniss aufwärts dringt, jeder charakteristische Zug ein ächt hellenischer. Nur in gewissen Formen, welche der griechischen Vorzeit angehören, lässt sich der Einfluss orientalischer Kunst, die den Vorältern der Hellenen durch die handeltreibenden Phönizier übermittelt wurde, nachweisen. So in den Säulenkapitälen und gewissen ornamentalen Details des ionischen Styls, die von babylonisch-assyrischen Vorbildern abzustammen scheinen. So besonders auch in den ältesten griechischen Vasengemälden, deren manierirte Thiergestalten und phantastische Bildungen am meisten mit Werken desselben Kulturgebietes übereinstimmen.

Die älteste Epoche der griechischen Geschichte umfasst demnach eine Kulturblüthe, die entschieden eine orientalische Färbung, wenngleich mit

bestimmten Umgestaltungen, erkennen lässt. Wir finden das Land im Besitz einzelner Geschlechter, welche in patriarchalischer Weise ihre Herrschaft ausüben. Doch erscheint das Volk ihnen nicht mit orientalischer Unterwürfigkeit unterthan, sondern ein Rath der Aeltesten tritt erwägend und mitbestimmend hinzu. Die kriegerischen Unternehmungen, wie die Argonautenfahrt und der Zug gegen Troja, weisen nach dem Orient, und auch die friedlichen Verhältnisse des Kulturlebens deuten auf engen Zusammenhang mit dem Osten. Wenn bei Homer kostbarer Prachtstoffe, trefflicher Webereien oder künstlicher Metallarbeiten gedacht wird, so sind es stets phönizische oder „sidonische Männer," von denen dieselben herrühren, und was an sichtbaren Spuren aus jener Zeit auf uns gekommen ist, lässt das Vorwalten orientalischen Formensinnes erkennen. Schon den späteren Griechen, die durch eine gewaltige Revolution von jenen früheren Zuständen getrennt waren, erschienen die Werke jener Vorzeit als etwas Fremdartiges, und sie pflegten dieselben als „pelasgische" Arbeiten zu bezeichnen. Wie viel auch von der gelehrten Forschung über Ursprung und Bedeutung jener alten Bevölkerung Griechenlands, der Pelasger, hin und her vermuthet und gestritten worden ist, soviel scheint fest zu stehen, dass die durch jenen Ausdruck bezeichnete Kulturform gleichmässig in Griechenland, Italien und den Inseln des Mittelmeeres verbreitet war. Wir werden ihr bei der Betrachtung der altitalischen Kunst wieder begegnen.

Was uns auf dem Boden Griechenlands an Werken dieser Art erhalten ist, zeugt von jener gewaltigen, auf's Mächtige, Monumentale gerichteten Sinnesweise, die allen primitiven Kunstepochen eignet. Meistens sind es die Ueberreste der Herrscherburgen jener Heroenzeit, auf steil abfallenden Felshöhen drohend über der Ebene aufragend.[1] Das Mauerwerk ist in ungeheurer Dicke aus gewaltigen unregelmässig polygonen Blöcken errichtet, die ohne Mörtel, mit sorgfältiger Zusammensetzung einen mannichfachen, äusserst festen Steinverband aufweisen, sodann aber in einer spätern Epoche eine Annäherung an den regelmässigen Quaderbau verrathen. Ansehnliche Reste dieser Art finden sich zu Argos, Tiryns, Mykenä u. a. O. Manchmal sind weite Gänge, Galerieen mit Oeffnungen nach Aussen damit verbunden, durch die primitive Construktion überkragender Steinschichten überwölbt. Dieselbe Art der Bedeckung zeigt sich in mächtiger Anwendung bei den Portalen, wie zu Amphissa und Phigalia, während an andern Thoren die schräg geneigten Seitenwände durch einen mächtigen Steinbalken geschlossen werden, über welchem jedoch durch Auskragung eine dreieckige Oeffnung frei gelassen ist zur Entlastung des Thürbalkens.

Das wichtigste Beispiel dieser Art ist das Hauptthor der Akropolis zu Mykenä, schon wegen der berühmten Reliefdarstellung, welche über dem Hauptbalken angebracht ist. (Fig. 68.) Auf der gewaltigen, gegen zehn Fuss hohen Kalksteinplatte, welche das Entlastungsdreieck füllt, erhebt sich in der Mitte auf einem Unterbau eine nach oben etwas verjüngte Säule, und auf beiden Seiten derselben treten in kräftigem Relief zwei Löwengestalten vor, welche in aufrechter Stellung mit den Vorderfüssen auf dem Postament ruhen. Die leider zerstörten Köpfe waren wahrscheinlich seitwärts nach Aussen gerichtet, wie es schon die räum-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 12. — *W. Gell*, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands. Aus dem Englischen. München 1831.

liche Anordnung bedingte. Der Styl dieser ältesten Bildwerke in Europa kommt am meisten dem der altassyrischen Sculptur nahe, die natürlichen Formen sind nicht ohne Geschick in ihren wesentlichen Elementen erfasst, und es verbindet sich damit eine gemessene Rücksicht auf den achitektonischen Zweck, namentlich durch die geschickte Benutzung des Raumes hervortretend. Auch die architektonischen Formen der Säule und ihres Postaments scheinen am meisten auf vorderasiatische Elemente hinzuweisen.

Noch bestimmter tritt derartige Verwandtschaft an einem andern berühmten Denkmal Griechenlands hervor, das ebenfalls dem alten Herrschersitz von Mykenä angehört und als Schatzhaus des Atreus gilt, in Wahrheit aber ohne Zweifel ein Grabgemach war. Es ist ein unterirdisches

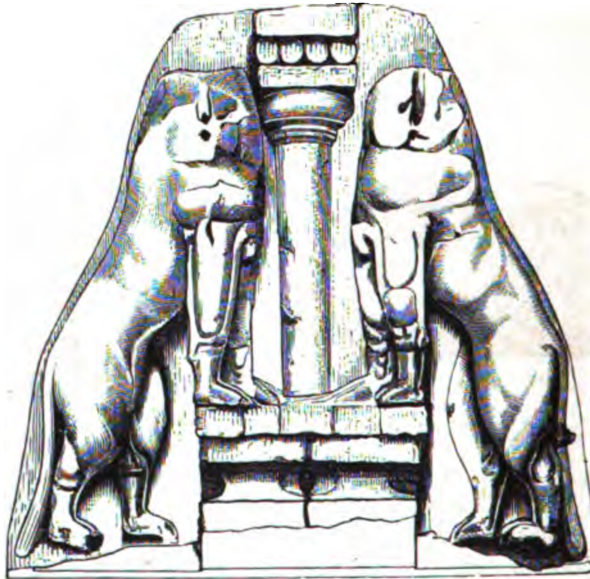


Fig. 68. Vom Löwenthor zu Mykenä.

kreisförmiges Gemach, gegen 48 Fuss im Durchmesser und ebenso hoch, durch überkragende kreisförmige Steinschichten derartig umschlossen, dass der Durchschnitt die Form eines spitzbogigen Gewölbes ergibt. Ein ungefähr quadratisch aus dem Felsen ausgehauenes Gemach schliesst sich nördlich daran, vermuthlich zur Grabkammer bestimmt, während in dem grossen Hauptraum die reichen Schätze des Herrschergeschlechtes verwahrt wurden. Eine glänzende Bekleidung von Erzplatten scheint ehemals die unteren Theile bedeckt zu haben. Verbinden wir damit die Schilderungen der Herrscherpaläste, in denen sich Homer so gern ergeht, deren Wände, Schwellen, Thüren und Säulen von Erz und kostbaren Prachtmetallen schimmerten, so wird die Beziehung auf vorderasiatische Sitten und Kunstrichtung noch deutlicher. Auch die eigenthümlichen Reste architektonischer Dekoration und die Fragmente zweier Halbsäulen am Eingange des Schatz-

hauses scheinen mit ihren üppig weichen Gliederungen und dem spielenden Charakter des Ornaments (Fig. 69) ebenfalls orientalischen Einflüssen anzugehören. Die spiral- und wellenförmigen Verzierungen erinnern zugleich an den Schmuck der ältesten Bronzegefässe, welche wir bei den keltischen Völkern gefunden haben (vergl. Fig. 6 und 7).

Wann sich in Griechenland diese eigenthümliche Kunstweise ausgebildet habe, dürfte kaum näher zu bestimmen sein. Vermuthlich fiel jedoch die glänzendere Entwicklung derselben in die letzte Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Christo, denn mit ziemlicher Gewissheit lässt sich das Ende jener älteren Kulturepoche etwa um das Jahr 1000 setzen. Um diese Zeit begann jene merkwürdige Revolution, welche alle Verhältnisse Griechenlands völlig umkehrte und fortan jene klare, menschlich schöne Kulturentwicklung begründete, die man als die eigentlich griechische bezeichnet. Den Anstoss zu dieser Umwälzung gab der kräftige Stamm der Dorer, welche von den nördlichen Gebirgen über Hellas hereinbrachen, den Peloponnes eroberten und dort ein dorisches Staatensystem begrün-



Fig. 69. Details vom Schatzhaus des Atreus.

deten. Ausser ihnen treten unter den griechischen Stämmen die Ionier ebenfalls in hoher Kulturbedeutung hervor, und es ist besonders der Gegensatz dieser beiden auf gemeinsam nationalem Boden so grundverschiedenen Stämme, wodurch das griechische Leben seine wunderbare Tiefe, seinen reichen Gehalt, seine vollendete Ausprägung erhalten hat. Den strenggeschlossenen, auf sich selbst ruhenden, vorwiegend kriegerischen, in Staat und Sitte am Ueberlieferten mit Zähigkeit festhaltenden Dorern stellten sich die vielseitig angelegten, beweglichen, für alle Eindrücke mit seltner Empfänglichkeit begabten Ionier gegenüber. Im regen Wetteifer suchten beide ihr besondres Wesen zu entwickeln, ihren Einfluss und ihre Macht auszudehnen, durch zahlreiche Kolonieen die griechische Bildung über Kleinasien und die Inseln, über Unteritalien (Grossgriechenland) und Sicilien zu verbreiten. Selbst am fernen Gestade des südlichen Frankreich erhob sich zu Anfang dieser Epoche in Massilia (dem heutigen Marseille) eine Pflanzstätte griechischen Lebens. Schon in dieser Verschiedenheit, in dieser individuellen Mannichfaltigkeit des griechischen Daseins zeigt sich der Gegensatz zum Orient; noch schärfer tritt derselbe hervor, wenn wir im Laufe der Entwicklung die unendliche Tiefe und Kraft der fortschreitenden Bewegung erkennen. Dass alles dies nur auf dem Boden eines freien staatlichen Daseins möglich war, leuchtet ein, und in dieser Hinsicht sind

die republikanischen Verfassungen Griechenlands, so verschieden sie auch in den einzelnen Stämmen sich durchbilden, entweder in festem aristokratischem Beharren, wie bei den Dorern, oder in entschiedener demokratischer Entfaltung wie bei den ionischen Athenern, — diese freien Verfassungen sind es, die der hohen geistigen Entwicklung der Hellenen die Basis bereiten und in der glänzendsten Zeit ihrer Blüthe als das höhere Princip siegreich aus dem Kampfe mit dem anstürmenden asiatischen Despotismus hervorgehen.

Diese Andeutungen mögen als dürftiger Rahmen für das reiche Bild künstlerischer Entwicklung, das wir nunmehr aufzurollen haben, aufgenommen werden, da ein tieferes Eingehen in den Reichthum und die Fülle der gesammten griechischen Kulturentfaltung ein Buch, nicht ein Kapitel erfordern würde.

2. Die griechische Architektur.

a. Das System.[1]

Während bei den despotisch beherrschten Völkern des Orients hauptsächlich an den Palästen der Herrscher sich die Kunstform der Architektur entfaltete, während selbst bei den Voreltern der Griechen in pelasgischer Urzeit die Königsburgen allem Anscheine nach, soweit die Schilderungen Homer's und die vorhandenen Ueberreste erkennen lassen, den wichtigsten Gegenstand des künstlerischen Schaffens bildeten, tritt mit der Begründung der griechischen Freistaaten die Bedeutung solcher egoistischer Zwecke vollständig zurück, und nur die höchsten Ideen, die allgemeinen Zwecke des gesammten Staates erhalten das Recht künstlerischer Gestaltung. Nur am Tempel entwickelt sich daher die Kunstform der Architektur; was sonst von öffentlichen Gebäuden dem allgemeinen Nutzen dient, entlehnt seine künstlerische Charakteristik dem Tempelbau; ganz unscheinbar dagegen ist in den guten Zeiten des Griechenthums die Anlage und Ausstattung der Privathäuser.

Der Tempel erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen in dem mit hohen Mauern umgebenen heiligen Tempelbezirk, fest umschlossen und klar gegliedert wie ein plastisches Werk. Suchten die orientalischen Völker in der Massenhaftigkeit, der verwirrenden Kolossalität der Anlagen dem dunklen Triebe nach dem Erhabenen einen Ausdruck zu geben, so erreichen die Griechen durch maassvolle Beschränkung, einfache Klarheit, harmonische Gliederung den Eindruck höchster Würde und festlicher Erhebung. Wurden wir dort stets an den unklaren Ausdruck sklavischer Gesinnung, starren Formelwesens und düsterer Religionsanschauungen erinnert, so tritt hier die hohe Anmuth eines freien Bewusstseins, das selbständige Gefühl menschlicher Würde, die heitere Sinnlichkeit eines edleren Kultus in der Gesammtform der marmorstrahlenden Tempel uns entgegen. Der Grundplan (Fig. 70) ist mit geringen Abweichungen stets derselbe leicht übersichtliche, deutlich gegliederte: ein Rechteck, ungefähr doppelt so lang wie breit, ringsum, oder doch wenigstens

---

[1] Siehe *C. Bötticher*, die Tektonik der Hellenen. 2 Bde. Potsdam 1844 ff.

an der vorderen (der östlichen) Schmalseite, wo der Eingang ist, eine Säulenhalle, darüber auf klargegliedertem, reichgeschmücktem Gebälk das sanftgeneigte meist marmorne Giebeldach.

Innerhalb dieser gemeinsamen Grundform scheint man bei den alten Tempeln ihrer Bedeutung nach zwei verschiedene Gattungen annehmen zu dürfen.[1] Die eigentlichen Kultustempel umschlossen das heilige Bild des Gottes und waren nur als Wohnsitz desselben gedacht. Vor ihrem Eingang befand sich der Brandopferaltar, auf welchem bei geöffneten Tempelpforten und im Beisein des versammelten Volkes dem Gotte geopfert wurde, indess das Innere nur von Einzelnen betreten werden durfte, die etwa Opfergaben auf den kleinen, drinnen befindlichen Altar, oder Weihegeschenke in den Tempel niederlegen wollten. Vorher aber musste jeder Eintretende aus der in der Vorhalle befindlichen Schaale mit Weihwasser sich besprengen. Die andre Gattung bilden die Fest- oder Agonaltem-

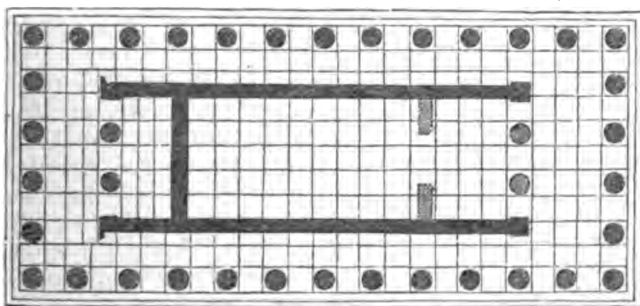


Fig. 70. Grundriss des Theseustempels zu Athen.

pel, welche ein Prachtbild des Gottes enthielten, und in deren Innerm wahrscheinlich die Krönung der Sieger in den öffentlichen, dem Gotte geweihten Spielen stattfand. Da für beide Zwecke eine mässige Räumlichkeit genügte, so stellte sich die Grundform des Tempels mit Vorhalle (Pronaos), Cella (auch schlechtweg Naos) und Hintergemach (Posticum, wozu bisweilen noch als besondrer Raum der Opisthodomus hinzutritt) in seinen bescheidnen Dimensionen fest. Wo dagegen eine geräumigere Anlage erforderlich war, brachte man meistens im Innern zwei Reihen von Säulen an, die eine obere Galerie mit einer zweiten Säulenreihe trugen (Fig. 71), und liess, um dem Tempel Licht zuzuführen, den mittleren Raum ohne Dach, so dass dieser Theil unter freiem Himmel lag. Solche Tempel heissen Hypäthraltempel. Nach der Art der äusseren Säulenhallen nennt man den rings mit Säulen umgebenen Tempel (vgl. Fig. 70 und 78) Peripteros, den nur mit einer vorderen Vorhalle versehenen Prostylos, den mit vorderer und hinterer Halle ausgestatteten Amphiprostylos, den, dessen Vorhalle mit Säulen zwischen den vorspringenden Seitenmauern (Anten)

[1] Es muss indess bemerkt werden, dass diese Annahme auf erheblichen Widerspruch gestossen ist. Wenn die Scheidung in Kultus- und Agonaltempel, wie Bötticher will, wirklich stattfand, so dürfte doch die Behauptung, letztere hätten durchaus keine religiöse, sacrale Bedeutung gehabt, über das Ziel hinausschiessen.

sich bildet, Antentempel. Gehen zwei vollständige Säulenhallen um den ganzen Bau, so ist es ein Dipteros (Fig. 80); lässt man die innere der beiden Säulenreihen fort, so dass die äussere in doppelter Weite von der Cellenwand absteht, so erhält man den Pseudodipteros (falschen D.); treten anstatt der vollen Säulenreihen nur Halbsäulen rings an der Tempelmauer heraus, so entsteht der Pseudoperipteros.

Für die Gliederung des architektonischen Gerüstes stellen sich folgende Grundzüge heraus. Die Säulenhalle, die in grösserer oder geringerer Ausdehnung den Tempel umzieht, ist das in Gemeinsamkeit Stützende, zugleich Raumöffnende, Zuganggewährende. Durch die Basis, den Fuss, wird das selbständige Leben der einzelnen Säule scharf bezeichnet, der Stamm, mit vielen rinnenartigen Vertiefungen (Kanelluren) bedeckt, scheitelrecht aufsteigend, zuerst mit einer elastischen Erweiterung seines Umfangs (Entasis), dann mit kräftiger Einziehung (Verjüngung), spricht in lebensvoller Weise nicht ein passives Tragen, sondern ein energisch actives Stützen aus; das

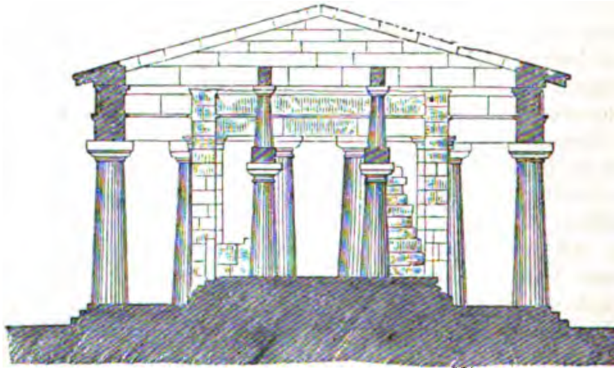


Fig. 71. Querdurchschnitt des grossen Tempels zu Pästum.

Kapitäl oder Säulenhaupt bringt den Conflikt zwischen Stütze und Last lebendig zur Anschauung. Ueber den Kapitälen schliessen die mächtigen, von einer Säulenaxe zur andern reichenden Balken des Architravs (Epistyl) sich zu einem breiten Bande zusammen, auf welchem der Fries mit seinen Bildwerken ruht. Ueber diesem wieder springt nach aussen die weitschattende Platte des Hauptgesimses (Geison) vor, nach innen die steinerne Balkenlage der Decke, deren Zwischenräume durch dünnere Steinplatten geschlossen werden. An den Schmalseiten erhebt sich sodann, von ähnlichem Dachgesims und aufragender Traufrinne begrenzt, das Giebelfeld mit seinen Statuengruppen; auf der Vorderkante des Dachs endlich, in der Mitte wie auf den Ecken, ragen kleinere Bildwerke oder Marmorpalmetten auf, während an den Seiten Löwenköpfe das Regenwasser ausspeien und der Gesimsbord darüber mit zierlichen palmettenartigen Stirnziegeln bekrönt ist. Das Dach wird gleich dem ganzen Baue bei den edelsten Denkmälern von Marmor aufgeführt und auf seiner Spitze durch eine Reihe von Firstziegeln anmuthig abgeschlossen.

Worin dieser griechische Steinbau sich schon der Construktion nach

von den bisher betrachteten Bauweisen bedeutsam unterscheidet, das ist die organische Gliederung des steinernen Deckenbaues und des Giebeldaches. Aber bei diesen lediglich constructiven Vorzügen bleibt die griechische Architektur nicht stehen. Sie zum ersten Male erfindet eine Reihe von Kunstformen, die in vollendeter Prägnanz mit der höchsten Bestimmtheit und Schärfe das Wesen, die struktive Bedeutung der Glieder in sinnig bezeichnender Weise aussprechen, und unter einander ein so fest verschlungenes, innig geknüpftes Netz der mannichfachsten Beziehungen bilden, dass hier in Wahrheit und in höchstem Sinne des Worts Inhalt und Form einander zu vollendetem künstlerischen Organismus durchdringen. So reich ist aber der Genius dieses unvergleichlichen Volkes, dass es in der besondern Ausprägung der architektonischen Formen zwei auf gemeinsamer Grundlage durchaus selbständige Auffassungen hervorbringt, die als dorischer und ionischer Styl dem Charakter der beiden Hauptstämme auf's Genaueste entsprechen. Wie sich aber in Attika das ionische und dorische Kulturelement zu maassvoller Harmonie durchdringen, so erhält auch die ionische Bauweise in dem attisch-ionischen Styl noch eine besondere Modifikation, und endlich kommen die korinthischen Formen zu jenem Reichthum individueller Gestaltungen als anmuthig üppige Nachblüthe abschliessend hinzu.

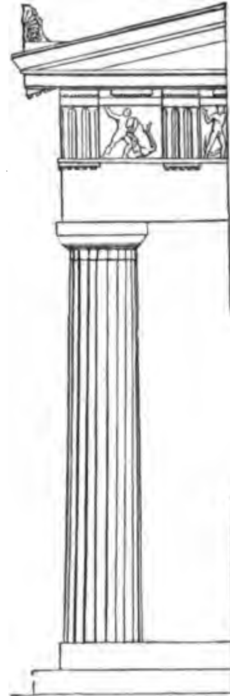


Fig. 72. Dorische Ordnung. Vom Theseustempel zu Athen.

Indem wir zur Betrachtung dieses reichen künstlerischen Lebens übergehen, haben wir mit dem dorischen Styl zu beginnen. (Fig. 72.) Strenge Gebundenheit, einfach klare Gesetzmässigkeit bezeichnet in Construktion und Formbildung den dorischen Bau.[1] Die unbedingte Herrschaft, welche hier das Allgemeine über das Besondere ausübt und im staatlichen Leben die völlige Unterordnung des Einzelnen unter die Bedingungen der Gesammtheit fordert, spricht sich selbst an der Gestalt der Säulen augenscheinlich aus. Die Dorer geben der einzelnen Säule keinen Fuss, vielmehr dient der gesammten Säulenreihe die obere Platte des Unterbaues zu gemeinsamer Basis. Am Schaft erkennt man die mächtig aufstrebende und stützende Kraft aus der starken Anschwellung und Verjüngung, sowie an den Kanelluren, die in der Regel zwanzig (bisweilen auch nur sechszehn) in flacher Aushöhlung den Stamm umgeben und in scharfen Kanten zusammenstossen. Alles ist hier nach innen concentrirte, energisch aufstrebende und stützende Kraft, nichts von der runden Oberfläche ist stehen geblieben. Kurz und stämmig erreicht der Schaft gewöhnlich nur eine Höhe von etwa $5^1/_2$ unteren Durchmessern, und der Abstand der Säulen hält durchschnittlich $1^1/_2$ Durchmesser. Ein Einschnitt am oberen Ende, bisweilen in spielender Weise vervielfacht, bereitet auf den Punkt vor, wo

[1] Vgl. *P. F. Krell*, Gesch. des Dor. Styls. Mit einem Atlas von 24 Taf. Stuttgart 1870.

das Kapitäl beginnt. Mehrere kräftig unterschnittene Ringe verbinden das letztere mit dem Schafte und lassen das untere Glied des Kapitäls, den sogenannten Echinus, mit kräftig vorspringendem und dann scharf eingezogenem Profil aufsteigen, gedeckt von einer quadratischen Platte (Abakus), die dem Gebälk ein genügendes Unterlager bereitet und den Uebergang aus dem Runden, Vertikalen, Stützenden in das Rechtwinklige, horizontal Lagernde, Aufruhende vollendet. Es folgt sodann, bis zur Stützfläche der Säule zurücktretend, der Architrav, aus einzelnen ungegliederten mächtigen Blöcken zusammengesetzt, nach oben durch ein vorspringendes Plättchen abgegrenzt. An letzterem sind in bestimmten Zwischenräumen, über jeder Säulenmitte und über dem Säulenabstand kleinere Plättchen angebracht, von welchen je sechs tropfenartige Klötzchen niederhängen. Diese deuten bezeichnend die Stellen an, wo über dem Architrav zur Unterstützung des Daches kurze, rechteckig geschnittene Stützpfeiler sich erheben, die auf der Fläche zwei ganze und auf den Ecken zwei halbe scharf eingezogene Rinnen haben, und den Namen Triglyphen (Dreischlitze) führen. Zwischen ihnen bilden sich als ungefähr quadratische Felder die Metopen, ursprünglich offen und wohl als Fenster dienend, später regelmässig durch Steintafeln geschlossen, welche meist mit Reliefs geschmückt wurden. Metopen und Triglyphen bilden zusammen den Fries.

Aus dieser feststehenden Eintheilung des Frieses und der strengen Beziehung seiner einzelnen Glieder zu der Stellung der Säulen erwuchs dem dorischen Bau die strenge Gebundenheit in Planform und Construktion. Zugleich erkennt man aus der Anlage dieses Schema's, dass dasselbe ursprünglich auf die einfache Grundform des Tempels mit Anten berechnet war. Denn wo peripterale Anlagen beabsichtigt wurden, da musste auf der Ecksäule eine Schwierigkeit erwachsen, wenn man die Triglyphe, der Vorschrift gemäss, auf die Säulenmitte stellen wollte. Daher rückte man sie hier ganz auf die Ecke und suchte die Ungleichheit durch etwas geringeren Säulenabstand zu vermindern.

Ueber dem Fries endlich springt in weiter Ausladung die Hängeplatte des Kranzgesimses oder Geison vor, an ihrer Unterfläche in rhythmischer Correspondenz mit jeder Metope und Triglyphe durch schräg vorspringende Platten, die sogenannten Mutuli oder Dielenköpfe, als frei Schwebendes charakterisirt. An der Unterfläche der Mutuli werden in drei Reihen hinter einander je sechs tropfenartige Glieder, ähnlich denen an der Deckplatte des Architravs ausgemeisselt. Von den Ecken des Geison steigt nun in schräger Erhebung ein zweites ähnliches Gesimse auf, nur ohne Mutuli und Tropfen, um den Einschluss des Giebelfeldes oder Tympanons zu vollenden. Ueber dem Dachgeison erhebt sich in aufgekrümmter Biegung die Traufrinne (Sima) mit ihren Löwenköpfen. Das Giebelfeld wird mit Steintafeln geschlossen und erhält durch Statuengruppen einen der inneren Bedeutung des Gebäudes entsprechenden Schmuck. Fügen wir zu diesen Formen noch die Gestalt der Ante, d. h. der Stirnseite der Mauer, hinzu, deren Charakteristik sich durch das Kapitäl dem Wesen der selbständigen Stütze nähert, durch den gradlinigen Schnitt und den engen Mauerverband, sowie einen zierlich aufgemalten Ornamentstreif (Fig. 73) als Theil der Umfassungswände kund gibt, so haben wir die wesentlichen Elemente des dorischen Baues geschildert.

Wir haben aber noch hinzuzusetzen, dass die plastische Ausstattung

des Tempels durch die Anwendung reicher Bemalung, durch sogenannte Polychromie, wesentlich gesteigert wurde.[1] Hat man auch, im Gegensatz zu der früheren Annahme völliger Farblosigkeit der griechischen Tempel, neuerdings eine durchgängige Uebermalung behauptet, so ist eine solche doch nur für die aus geringerem Material ausgeführten Werke nachgewiesen, welche vollständig mit feinem Stuck überzogen und mit kräftiger Bemalung versehen wurden. An den Marmortempeln scheint die farbige Ausstattung nur den oberen Theilen gegolten zu haben, doch so dass auch die Säulen, Wände und Architrave abgetont wurden, um sie in Harmonie mit dem Uebrigen zu setzen. Ausserdem wurden wohl am Architrav goldne Weihinschriften und vergoldete Schilder als Siegesdenkmale aufgehängt, während erst an der Deckplatte des Architravs die eigentliche Färbung begann. Diese war in sehr kräftigen Farbentönen, meistens blau und roth, durchgeführt, die Triglyphen in der Regel blau, die Metopen und das Giebelfeld in kräftigem Braunroth, von welchem die marmornen, zum Theil selbst bemalten Bildwerke sich wirksam absetzten. Die abakusartigen Glieder zeigten ein aufgemaltes Mäanderschema, die wellenförmigen ein Blattmuster, die Hallendecke war auf blauem Grunde mit roth und goldnen Sternen geschmückt, und auch an den dekorativen Gliedern des Daches wird reiche Vergoldung und Bemalung sich gefunden haben.

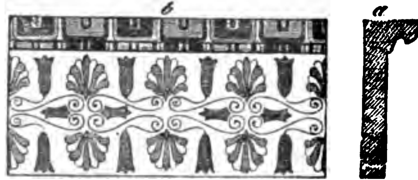


Fig. 73. Antenkapitäl vom Theseustempel.

In wesentlich verschiedener Durchführung gestaltet sich der ionische Styl. Den männlichen, strengen, selbst herben Formen des dorischen setzt er seine milden, weichen, mehr weiblichen gegenüber. Er löst die strenge Gebundenheit, in der die Construktion beim dorischen Bau verharrte, zu einem freieren, beweglicheren System, gibt den einzelnen Gliedern eine grössere Selbständigkeit, charakterisirt sie als solche durch eine Fülle bezeichnender Formen und bringt an die Stelle strenger dorischer Einfachheit das anmuthig bewegliche, aber willkürlichere Spiel seiner graziösen Formen. Schon an der Säule erkennt man leicht das wesentlich verschiedene Geschlecht der ionischen Bauweise. Sie wird als selbständiges Glied durch eine besondere Basis bezeichnet und vorbereitet (Fig. 74). Zuerst wird eine quadratische Platte (Plinthus). als Unterlage angeordnet, auf welcher die kreisrunden Glieder der Basis ihr Auflager finden. Diese bestehen unterhalb aus zwei nach innen elastisch eingezogenen Kehlen, die durch feine reifenartige Glieder mit einander sowie mit der Platte und dem oberen Theil verbunden sind. Den letzteren bildet ein kräftig ausladender runder Wulst (Torus), von welchem der Schaft mit einer leisen Einziehung (dem sogenannten Anlauf) aufsteigt. Der Schaft ist weit schlanker, als bei der dorischen Säule, $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ untere Durchmesser lang, und in entsprechender Weise erweitert sich auch der Säulenabstand bis auf zwei Durchmesser, in consequenter Ausprägung eines leichteren, schlankeren

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 15 A und *F. Kugler* in den Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. I, S. 265 ff. Dazu die Schriften von *Hittorff*, le temple d'Empedocle etc. und *G. Semper*, der Stil.

Bausystems. Die Anzahl der Kanelluren steigt auf 24, und die einzelnen sind durch einen schmalen Steg, einen Theil der Säulenperipherie, von einander getrennt, dabei tiefer, in vollerer Rundung ausgehöhlt, auch enden sie sowohl oben wie unten am Schafte in kreisförmiger Schlusslinie, Anfang und Ende der Säule unkanellirt lassend.

Am originellsten gestaltet sich die Form des Kapitäls. Zwar hat es ähnlich dem dorischen einen Echinus, nur von runderem Profil und geringerer Ausladung, durch die sogenannte Eierverzierung plastisch charakterisirt und durch ein ebenfalls plastisch als Perlenschnur behandeltes Band dem Schafte verknüpft; allein über dem Echinus breitet sich statt des einfachen Abakus ein doppeltes Polster aus, das auf beiden Seiten weit vorspringt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endet. Denn in elastischem Zusammenschliessen ringeln sich die rippenartigen Säume um die etwas ausgetiefte Fläche der Kanäle und enden im Mittelpunkt mit einem oft durch eine Rosette geschmückten Auge, indess aus den inneren Winkeln der Volute beiderseits eine zierliche Blumenranke sich ausfüllend in die Ecke vor dem zurückweichenden Echinus hinschmiegt. Diese Gestalt findet sich aber nur auf der Vorder- und Rückseite; an den beiden anderen, den Seitenflächen dagegen sieht man nur das Polster, das in der Mitte, von einem Bande umwunden, sich zusammenzieht und daselbst den Echinus mit der Perlenschnur blicken lässt.

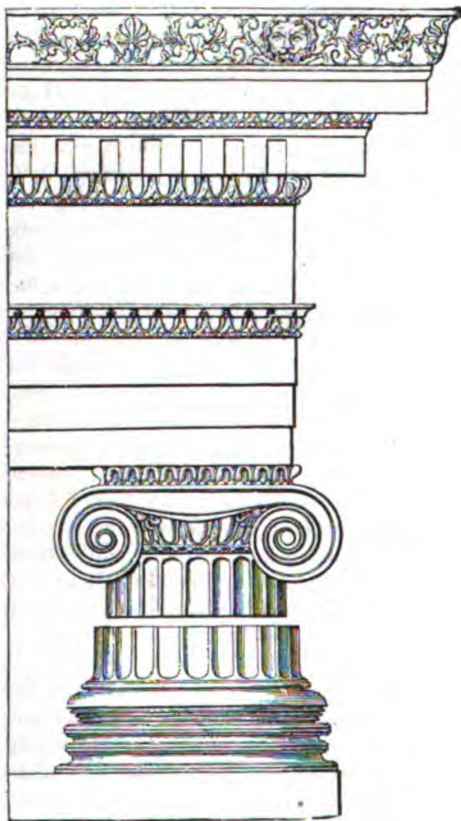


Fig. 74. Ionische Ordnung. Vom Athenetempel zu Priene.

Den oberen Abschluss des Kapitäls bildet eine quadratische, im Wellenprofil geschwungene und mit Blattmustern geschmückte dünne Platte. Eine verstandesgemässe Erklärung dieses eben so anmuthigen und schönen, als originellen Kapitäls wird stets erfolglos bleiben, und gerade an dieser merkwürdigen Form muss sich das Streben, mit dem blossen rationellen Kalkül die griechischen Kunstschöpfungen zu begreifen, als unzureichend erweisen. Da wir die Volutenform, dies charakteristische Hauptglied des ionischen Kapitäls, mehrfach in der vorderasiatischen Kunst gefunden haben, so wird die Annahme nicht zu gewagt erscheinen, dass hierin ein der gesammten vorderasiatischen Kunst gemeinsames Motiv zu erkennen sei,

welches dann freilich durch die ionischen Griechen in seiner schönsten Entfaltung und in würdiger, angemessener Verwendung geltend gemacht wurde. Und gewiss darf es nicht zufällig genannt werden, dass die ionisch-griechische Architektur ihre durchgreifende Ausbildung auf dem Festlande Kleinasiens gefunden hat. Es spricht sich aber in dem mächtigen Vorquellen, in der gewaltsamen, nach unten gewendeten Krümmung, ein mehr passives Nachgeben gegen den Druck des Gebälkes aus, zum bezeichnenden Unterschied von der straffen dorischen Weise.

Dieselbe reichere, mannigfaltigere Entwicklung der Formen beobachten wir an allen folgenden Gliedern. So zeigt der Architrav nicht die schwere ungetheilte Mächtigkeit des dorischen, sondern wird, obwohl in ganzer Höhe aus einem Steine bestehend, scheinbar aus drei (auch wohl nur aus zwei) nach oben der Schattenwirkung wegen übereinander vortretenden Streifen zusammengesetzt, wie denn auch sein Abschluss aus Perlenschnur und blattgezierter Welle besteht, der noch ein krönendes Glied zur Bezeichnung der völligen Selbständigkeit auch dieses Theiles hinzugefügt wird. Noch entschiedenere Umgestaltung empfängt der Fries, da anstatt der strengen, die ganze Planform beherrschenden Triglyphen- und Metopengliederung ein ununterbrochener, gleichmässig aus aufrecht gestellten Steinblöcken zusammengesetzter Fries angeordnet wird, der nun in ganzer Ausdehnung als Zophoros (Bildträger) mit freien Reliefcompositionen bedeckt ist. Auch für ihn gibt eine blättergeschmückte Welle sammt der verknüpfenden Perlenschnur den bestimmt ausgeprägten Abschluss. Ueber ihm springt die Hängeplatte des Kranzgesimses wie im dorischen Style mit kräftiger Schattenwirkung weit vor, allein die dorischen Mutuli verwandeln sich bei den Ioniern in eine Reihe würfelartiger, in dichten Intervallen angeordneter Vorsprünge, der sogenannten Zahnschnitte, welche dieselbe Charakteristik des frei Schwebenden, nur in anderer Weise als die Mutuli bewirken. Giebel und Dachbildung ist im Wesentlichen der dorischen gleich, nur die Traufrinne (die Sima) nimmt, wellenartig umgebogen, eine geschweifte Gestalt an, welche in der Kunstsprache mit dem corrumpirten Ausdruck „Karnies“ bezeichnet wird (vgl. Fig 74).

Haben wir beim dorischen Styl den schwachen Punkt, der sich in der schwierigen Anordnung der Ecktriglyphe bemerklich machte, hervorgehoben, so dürfen wir die bedenkliche Stelle der ionischen Bauweise eben so wenig verschweigen. Sie offenbart sich in der Gestalt des Kapitäles, das nicht wie das nach allen Seiten gleichartig entwickelte dorische für jeden Standort geeignet, sondern nur für die einfache Vorhalle gebildet war. Bei peripteralen Anlagen musste das Kapitäl der Ecksäule, nach der regelmässigen Ausbildung, seine Vorderseite der Front zukehren, und also durch eine Seitenansicht mit den Kapitälen der Nebenseiten in einer unerträglichen Dissonanz stehen. Man half sich daher so gut man konnte durch eine Täuschung, indem man dem Kapitäle zwei an einander stossende Hauptseiten gab, die auf der Ecke zusammentreffenden Voluten aber — nicht eben schön — in gewaltsam vorspringender Krümmung sich verjüngen liess. Durch solche gekünstelte Lösung scheint es demnach für den ionischen wie den dorischen Styl fest zu stehen, dass die Form des Peripteros erst in späterer Zeit als Zusatz zu der einfacheren Grundanlage sich herausgebildet hat.

In Attika erlebte nun, in Folge der Kreuzung mit dorischen Einflüssen, der ionische Styl eine Modifikation, die man treffend als attische bezeichnet

hat (Fig. 75). Zunächst wird der Säulenbasis die besondere Plinthe genommen; dafür aber die doppelte Einziehung in eine einfache verwandelt, welche durch einen kräftigen runden Wulst mit dem gemeinsamen Untersatz verbunden ist. So gestaltet sich die **attische Basis** aus einer, von zwei Wulsten eingeschlossenen, scharf eingezogenen Hohlkehle; doch spricht sich innerhalb dieser Begrenzung schon das Verjüngungsgesetz des Säulenschaftes gleichsam in verkleinertem Maasstabe aus, da der untere Wulst weiter ausladet und kräftiger gebildet ist, als der obere. Der Säulenschaft ist wesentlich wie im rein ionischen Bau, nur erreicht er weniger schlanke Verhältnisse, und so spricht auch das Kapitäl durch ein bedeutsameres Vortreten seiner kräftiger gebildeten Voluten ein energischeres Leben aus. Der Oberbau hat bei den attischen Werken dieselben Hauptformen wie bei den ionischen, nur erscheint der Fries in bedeutenderer Höhe, und das Kranzgesims entbehrt der Zahnschnitte, statt deren die weit vorspringende Hängeplatte in ganzer Länge stark unterschnitten wird, so dass der vordere, tiefere Rand das krönende Wellenglied des Frieses verdeckt (vgl. Fig. 75).

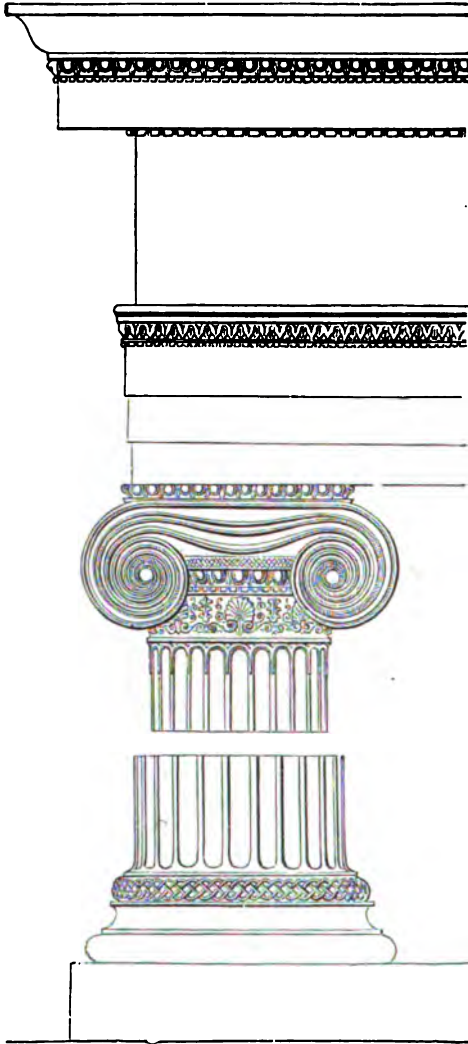


Fig. 75. Attisch-ionische Ordnung. Vom Erechtheion zu Athen.

Im Allgemeinen bezeichnet die attische wie die ionische Bauweise ihre lebendigere Beweglichkeit durch eine Fülle von abgrenzenden und krönenden Gliedern, die in verschieden geschweiftem Wellenprofil ausladen und mit plastisch ausgemeisselten Blattornamenten reich dekorirt werden. Dass an einigen attischen Denkmälern diese Charakteristik nur in aufgemalten Blättern bestanden hat, beweist ebenfalls wieder eine grössere Hinneigung zur Einfachheit dorischer Verzierungsweise. Besonders graziös entfaltet sich die dekorative Lust des Ionismus an den Anten und Wandflächen, die durch-

weg ein aus Platte und mehreren Wellengliedern gebildetes Kapitäl erhalten und darunter noch einen aus aufrechten Blumen und Ranken bestehenden breiten Saum zeigen. Im übrigen scheint in demselben Maasse, wie an den ionischen und attischen Werken die plastische Dekoration überwiegt, die malerische Ausschmückung zurückzutreten.

Endlich ist noch der korinthischen Bauweise zu gedenken, die jedoch nicht als selbständige Gattung neben der dorischen und ionischen sich geltend macht, sondern nur als spielende, einer späteren Zeit entsprungene Abart beider zu bezeichnen ist. Während die wesentlichen Grundelemente des baulichen Gerüstes dem ionischen Style entlehnt werden, bildet sich nur für das Kapitäl eine originelle, neue Form aus, für welche es bezeichnend erscheint, dass man den Bildhauer *Kallimachos* als ihren Urheber nannte. Damit ist ausgedrückt, dass es als eine mit bewusster künstlerischer Reflexion hervorgebrachte, in freieren, willkürlicheren Verbindungen sich ergehende Schöpfung zu betrachten sei. Uebrigens gab es schon vor Kallimachos Zeit korinthische Kapitäle, und so werden wir jene Nachricht dahin deuten müssen, dass er diesem Kapitäl seine vollendete Ausbildung gegeben habe. Das Allgemeine, Charakteristische dieser Form ist die schlanke, kelchförmige Gestalt des Ganzen (Fig. 76). Diese wird mit mehreren Reihen von Blättern umkleidet, welche aufrecht stehend und nach Aussen umgebogen, mit der Spitze sanft überschlagen. Für die Blätter wird meistens das elegante, reich gegliederte, fein gezahnte Blatt des Akanthus (Bärenklau) angewendet. Doch kommen auch einfachere, schilfartige Blätter vor.

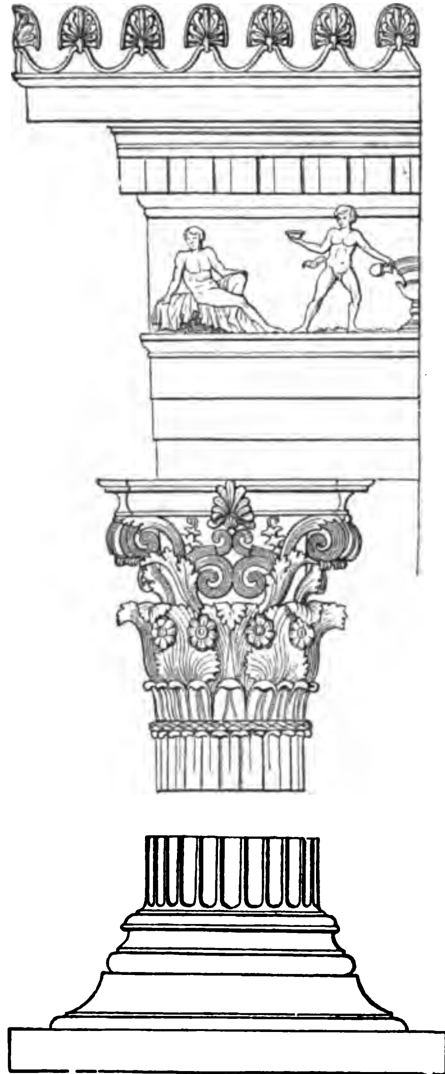


Fig. 76. Vom Monument des Lysikrates zu Athen.

Die weitere Entwicklung dieser Form führte jedoch bald zu einer reicheren Composition. Den unteren Theil des Kapitäls bilden auch hier

zwei sich über einander erhebende Reihen von je acht aufrecht stehenden Akanthusblättern. Aus ihnen erheben sich an jeder der vier Seiten des Kapitäls zwei doppelte Blumenranken. Die inneren, kleineren Ranken biegen sich nach der Mitte zusammen, wo sie in spiralförmiger Windung einander begegnen und eine palmettenartige Blume tragen; die äusseren, kräftigeren dagegen schwingen sich nach den oberen Ecken empor und nehmen auf ihrem gekrümmten Rücken die etwas herausgeschweifte Platte des Abakus auf. (Vgl. Fig. 76.) Durch diese Eckvoluten ist der Uebergang aus der kreisrunden in die quadratische Form in eben so geistreicher als plastisch lebendiger Weise vermittelt, und das Kapitäl hat durch diese gleichartige Ausbildung aller seiner Seiten wieder die allgemeineren Vorzüge gewonnen, welche das dorische auszeichnen, im ionischen aber aufgegeben sind. Die grössere Pracht der Ausführung, die realere durch Aufnahme vegetativer Elemente bewirkte Charakteristik, verbunden mit der freieren Anwendbarkeit für alle Stellungen im baulichen Organismus, verschafften dieser Form in der spätern Zeit eine ausserordentliche Beliebtheit.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[1]

Wie die Griechen aus unscheinbaren Anfängen ihr architektonisches System allmählich zu der vollendeten Gestalt entwickelt haben, in welcher es uns entgegentritt, wird wohl für immer in undurchdringliches Dunkel gehüllt bleiben. Welche Stufen durchlaufen werden mussten, ehe an die Stelle der primitiven Bauweise pelasgischer Vorzeit die klare schöne Form des hellenischen Tempelbaues trat, lässt sich mehr ahnen, als nachweisen. So viel ist gewiss, dass schon um 650 v. Chr. nach einer Aeusserung des Pausanias die beiden griechischen Style, der dorische und ionische, in völliger Gleichberechtigung neben einander geübt wurden. In der Anlage und der Construktion zeigen selbst die ältesten noch vorhandenen Werke bereits die consequente Ausbildung des Systems, und nur in der feineren Gestaltung der Glieder erkennt man in der ganzen Reihe der erhaltenen Denkmäler gewisse Abstufungen, die als Merkmale der verschiedenen Entwicklungsstadien aufzufassen sind.

Die erste Epoche

lässt sich etwa von der Solonischen Zeit bis zu den Perserkriegen abgrenzen. Das Griechenthum war noch in seiner einfachen, ursprünglichen Kraft. Die einzelnen Staaten hatten sich in scharfer Selbständigkeit ausgeprägt und erfreuten sich einer regen Entwicklung des materiellen und geistigen Lebens, die namentlich in Athen sich in der Herrschaft des Pisistratidengeschlechtes durch glänzende künstlerische Unternehmungen, durch die Pflege der Dichtkunst, die Sorge für die Sammlung der Homerischen Gesänge offenbarte. Die Bauwerke dieser Epoche, in nicht bedeutender Zahl erhalten, sind noch vorwiegend streng, alterthümlich und selbst schwerfällig. Besonders gilt dies von dem Dorismus Siciliens und Unteritaliens, wo diese herbere Behandlungsweise als Folge provinzieller Bedingungen und eines minder feinen Materials noch längere Zeit hin-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 12 13. 14. 14 A. 15. (V.-A. Taf. 7.) — *Gailhabaud's* Denkm. der Baukunst.

durch anhielt und die Dauer der Epoche um ein halbes Jahrhundert verlängerte. In Sicilien selbst sind umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Styles vorhanden, zum Theil auf Werke von kolossaler Anlage hindeutend.[1] Die Grundform des Tempels weist fast ohne Ausnahme die Gestalt des Peripteros, und zwar mit sehr weiter, fast pseudodipteraler Stellung der Säulenhalle; die Cella ist lang gestreckt und schmal, stets mit einem Posticum und ziemlich ausgedehnter Vorhalle versehen. In der Detailbildung herrschen schwere, derbe Verhältnisse vor, die Säulen erscheinen kurzstämmig, mit starker Anschwellung und entschiedener Verjüngung, die Gebälkglieder massig und lastend, die Kapitäle ungemein stark ausladend, und der Echinus meist in rundlich geschwungenem, weit vortretendem Profil gezeichnet. Das Material ist ein grobkörniger Kalkstein mit feinem Stucküberzuge und vielen Spuren polychromer Bemalung.



Fig. 77. Tempelrest zu Agrigent.

Zu Selinunt sind die Ueberreste von sechs Peripteraltempeln erhalten, zu dreien neben einander liegend, die einen in der Stadt, die andern auf dem Burghügel. Unter den ersteren zeichnet sich der nördliche, angeblich ein Heiligthum des Zeus, durch die mächtigen Verhältnisse, — 161 Fuss Breite, bei 367 Fuss Länge, 8 zu 17 Säulen in peripteraler Anordnung — aus. Der mittlere Burgtempel hat, bei geringeren Dimensionen — 75 Fuss Breite bei 205 Fuss Länge, 6 zu 17 Säulen, also ganz besonders langgestreckt — durch die höchst alterthümlichen Reliefs seiner Metopen besondere Bedeutung. Von ungewöhnlicher Grundrissbildung erscheint sodann der gewaltige Zeustempel zu Agrigent, gleich seinem selinuntischen Rivalen von beträchtlicher Ausdehnung, 164 Fuss breit bei 345 Fuss Länge, aber als Pseudoperipteros nur mit Halbsäulen, die sich an eine Umfangsmauer lehnen, umgeben, ausserdem durch die unpaare Anordnung von 7 Halbsäulen an der Front (gegen 14 der Langseite) von der Regel seltsam abweichend. Atlantengestalten von kolossalen Verhältnissen und alterthümlicher Strenge trugen im Innern statt freier Säulen das Dach. Ausserdem sind ansehnliche Reste von mehreren anderen Tempeln erhalten, welche die Form des Peripteros in ziemlich übereinstimmender Behandlung befolgen. Von einem derselben, dem sog. Tempel des Castor und Pollux, der sich durch edle Verhältnisse auszeichnet, giebt Fig. 77 eine Anschauung. Auch zu Segesta (Egesta) steht die Säulenhalle und der Giebelbau eines stattlichen, niemals ganz vollendeten Peripteraltempels

[1] Vgl. *Duca di Serradifalco*, le Antichità della Sicilia. 5 Vols. Palermo 1834 ff. — *Hittorff* et *Zanth*, architecture antique de la Sicile. Fol. Paris.

noch aufrecht. Die Säulen hatten die Kanellirung noch nicht erhalten und mussten in ihrer Ummantelung den Untergang des Tempels überdauern. Ueberhaupt erlag gegen Ende des 5. Jahrhunderts die griechische Kultur

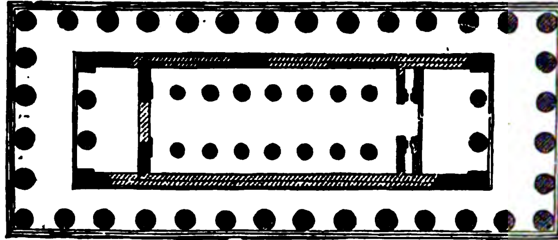


Fig. 78. Grundriss des Poseidontempels zu Pästum.

Siciliens dem Ansturm der erobernden Karthager, und so wissen wir namentlich, dass die beiden kolossalen Zeustempel zu Selinunt und Agrigent bei



Fig. 79. Innenansicht des Poseidontempels zu Pästum.

der Einnahme der Städte durch die punischen Heere (jene 409, diese 405 v. Chr.) noch nicht ganz vollendet waren.

Den sicilischen Denkmälern verwandt zeigt sich der Poseidontempel zu **Pästum** in Unteritalien, eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Alterthums[1] (Fig. 78). In mässigen Dimensionen, 81 Fuss

---

[1] Vgl. *Delagardette*, les ruines de Paestum. Fol. Paris 1799.

breit bei 193 Fuss Länge, erhebt sich das Monument in feierlicher Einsamkeit auf dem Boden der ehemals so blühenden Posidonia (Poseidonsstadt). Wahrscheinlich derselben Zeit wie die eben genannten älteren sicilischen Tempel angehörend, hat er einen ungemein klaren und normalen Grundplan, eine peripterale Halle von 6 zu 14 Säulen, eine langgestreckte Cella mit Pronaos und Posticum. Was aber diesem Tempel für die Erkenntniss der antikhellenischen Bauweise die höchste Bedeutung gibt, das ist die seltene Gunst des Geschickes, die hier den ganzen inneren Säulenbau, welcher das Dach zu tragen und die hypäthrale Anlage zu markiren hatte, vollständig erhalten hat. Zwei Reihen von je 7 Säulen theilen die Cella in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Ersteres war ohne Decke, in hypäthraler Anlage, und noch sieht man die oberen Säulenreihen der Galerien, welche die einspringenden Flügel des Daches zu unterstützen hatten. (Vgl. Fig. 71 auf S. 90 und Fig. 79.) Auch die beiden Treppen, auf welchen man die Galerie erstieg, sind noch vorhanden.

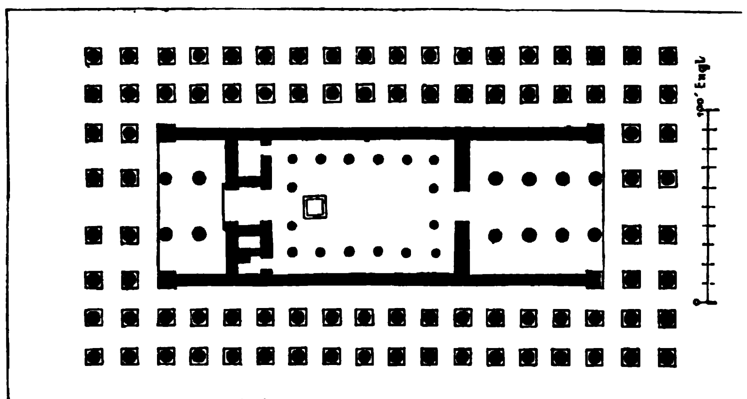


Fig. 80. Grundriss des Dianatempels zu Ephesus.

Geringer sind die Ueberreste in Griechenland selbst, obwohl es auch hier an bedeutenden Bauunternehmungen in jener Zeit nicht fehlte. So wurde zur Zeit der Pisistratiden das Heiligthum des Apollo zu Delphi in glänzendster Weise erneuert, nachdem der ältere Tempel durch Brand zerstört worden war; so wurde ebenfalls unter Pisistratus der Zeustempel zu Athen als Dipteros von bedeutenden Dimensionen, 171 Fuss breit bei 354 Fuss Länge, aufgeführt, dessen Vollendung jedoch erst die spätrömische Kaiserzeit bewerkstelligte; so wurde zugleich der ältere Parthenon auf der Akropolis zu Athen erbaut, dessen Zerstörung durch die Perser nachmals zu der glänzenden Erneuerung unter Perikles führen sollte. Erhalten ist auf griechischem Boden nur ein Tempelrest zu Korinth, sieben dorische Säulen von schweren wuchtigen Verhältnissen, wahrscheinlich die Ueberbleibsel eines Heiligthumes der Pallas; die Ausführung in Kalkstein mit trefflichem Stucküberzug.

Noch weniger vermag Kleinasien sammt den Inseln erhebliche Reste jener Frühzeit aufzuweisen, da die Tempel theils durch Erdbeben zerstört, theils durch spätere Umbauten verdrängt worden sind. Doch wissen wir

von bedeutenden Bauwerken, die bereits seit der Mitte des 6. Jahrhunderts hier entstanden; vom berühmten Tempel der Hera auf Samos, einem Werke der Meister *Rhoekos* und *Theodoros,* in dessen Trümmern sich eine Säulenbasis von primitivster Auffassung der ionischen Form gefunden hat; vor Allen vom gepriesenen Wunderwerke der alten Welt, dem marmornen Tempel der Artemis zu Ephesus, einem Dipteros von kolossalen Dimensionen, 225 Fuss breit und 425 Fuss lang, der nachmals durch Herostrat's berüchtigte Raserei verwüstet und durch die Baumeister Alexanders des Grossen wieder aufgebaut wurde. Seine Säulen waren 60 Fuss hoch und die einzelnen Architravbalken gegen 30 Fuss lang, so dass mit grosser Umsicht besondere Vorkehrungen getroffen werden mussten, um die gewaltigen Marmorblöcke an Ort und Stelle zu schaffen. Neuerdings durch Mr. Wood veranstaltete Ausgrabungen haben die Fundamente des Tempels (Fig. 80) und ansehnliche Ueberreste der kolossalen Marmorsäulen blossgelegt.[1] Letztere bestätigen in überraschender Weise die oft angezweifelte Nachricht, dass eine Anzahl der Säulen (36) am Schaft mit plastischen Werken geschmückt war, eine sogar von der Hand des Skopas. — Zu den merkwürdigsten Ueberresten hochalterthümlicher Art gehören die Trümmer des Tempels von Assos im Gebiete von Troas an der Küste Kleinasiens. Hier stand ein dorischer Tempel von schweren, breiten Formen, die Säulen gedrungen und mit weit ausladendem Kapitäl versehen, in unansehnlichem schwärzlichem Tuffstein ausgeführt. Von einem Fries hat man keine Spur gefunden; dagegen ist der Architrav mit Bildwerken eines primitiven, dem Orient sich anschliessenden Styles bedeckt.

Die zweite Epoche

reicht etwa von den Perserkriegen bis zur macedonischen Oberherrschaft (c. 470—338 v. Chr.). Die begeisterte Erhebung, durch welche Griechenland die drohende Uebermacht der asiatischen Barbaren zurückschlug und die gefährdete Freiheit siegreich vertheidigte, steigerte das nationale Leben der Griechen zu allseitiger Entfaltung und hob namentlich Athen, das gleich seiner Schutzgöttin Pallas Athene die Vorkämpferin hellenischer Bildung geworden war, auf die glänzende Höhe der reichsten und wundervollsten Kulturblüthe, welche die Welt jemals gesehen. Zwar sank durch den aus dem eifersüchtigen Gegensatze Spartas und Athens entfachten peloponnesischen Krieg die unvergleichliche Harmonie des griechischen Lebens bald von seiner bewunderten Höhe, allein noch lange währte, wenngleich nicht mehr in der ruhig klaren Würde, sondern schon durch Leidenschaftlichkeit vielfach getrübt, die Bedeutung des hellenischen Lebens in seiner Schönheit fort, und namentlich die Architektur war es, welche in dieser Epoche die letzten Anklänge herber, schwerer, alterthümlicher Richtung abstreifte und in edler Anmuth und heiterer Klarheit ihre bewundertsten Werke schuf.

Den Mittelpunkt bildet fortan, wie für die ganze Kulturbewegung, so auch für das bauliche Schaffen, das eigentliche Griechenland, vornehmlich

---

[1] Neuerer Darstellung zufolge gestaltet sich der Grundplan im Wesentlichen dadurch etwas anders, dass 20 statt 18 Säulen an den Langseiten angeordnet sind; da aber auch diese Mittheilungen noch nicht die endgültigen sind, so gebe ich den frühern Grundriss einstweilen noch als Bild eines Dipteros.

Athen und die zu ihm gehörenden Gebiete.[1] Den Uebergang von der älteren, strengeren Weise bezeichnet am besten der Tempel zu Aegina, der gleich nach den Perserkriegen zu Ehren der Pallas Athene erbaut zu sein scheint, ein Peripteros, in dorischem Style mit inneren Säulenreihen für die hypäthrale Einrichtung und mit den berühmten Statuengruppen der Giebelfelder, welche für die Geschichte der bildenden Kunst von hoher Bedeutung sind. Ist dies Werk im Wesentlichen noch von geringerem Materiale, einem Sandstein mit Stucküberzug, während nur das Dach und die Sculpturen aus Marmor gebildet waren, so tritt in den folgenden Bauwerken nun zugleich mit der edel und harmonisch entwickelten Form das trefflichste Material des weissen Marmors hinzu, die höchste Vollendung fordernd und ermöglichend. So zunächst an dem unter Kimon errichteten

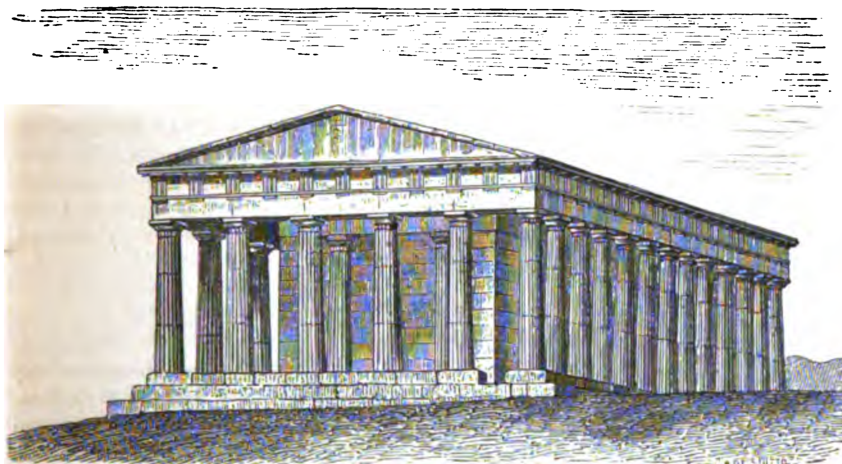


Fig. 81. Theseustempel zu Athen.

Theseustempel zu Athen, einem der edelsten Werke attischen Dorismus, (Fig. 81.) In bescheidenen Dimensionen, 45 Fuss breit bei 104 Fuss Länge, stellt er einen Peripteros von 6 zu 13 Säulen dar (vgl. den Grundriss S. 89). Die Formen athmen hier die lauterste Harmonie, die edelste Milde und Anmuth (vgl. Fig. 72 u. 73), die Säulen sind schlanker und weiter gestellt, als an den sicilischen Monumenten, der Echinus des Kapitäles zeigt ein straffes, mässig ausladendes Profil, und in dasselbe Verhältniss sind die übrigen Glieder des Oberbaues mit feinem rhythmischem Gefühle hineingestimmt. Dazu kommt die treffliche Erhaltung des aus pentelischem Marmor errichteten Baues, und die vorzügliche plastische Ausstattung, welche, ausser den Metopenreliefs der Vorderseite, aus einer durchlaufenden Reliefcomposition des Pronaos besteht. Ungefähr gleichzeitig mit diesem schönen Denkmal sind zwei Werke von höchst bescheidenen Dimensionen, die uns

[1] *J. Stuart* and *N. Revett*, the antiquities of Athens. 5 Vols. London 1762. — The unedited antiquities of Attica, by the Society of Dilettanti. Fol. London.

den ionischen Styl in attischer Auffassung und zwar in einer noch durchaus schlichten und anspruchslosen Behandlung zeigen. Das eine ist der jetzt zerstörte Tempel am Ilissus, das andere, wahrscheinlich etwas spätere, der Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) am Eingange der Akropolis errichtet. Beide zeigen eine kleine Cella mit viersäuligem Prostylos für Vorhalle und Opisthodom.

Die glänzendsten Denkmäler entstanden kurze Zeit nachher, während Perikles die Leitung der Staatsangelegenheiten in Händen hatte und Athen im Staate und in der Bildung die unbestrittene Hegemonie besass. Von den durch die Perser zerstörten Heiligthümern der Akropolis war es zunächst der Parthenon, dessen neuer prachtvoller Wiederaufbau nach sechzehnjähriger Bauführung im Jahre 438 zur Vollendung kam. Dieser herrliche Festtempel der Stadtgöttin wurde durch die Meister *Iktinos* und *Kallikrates* errichtet und durch Phidias und seine Schüler mit Sculpturen reich und glänzend geschmückt, wie denn Phidias es zugleich war, der das kolossale chryselephantine (aus Gold und Elfenbein um einen Holzkern ausgeführte) Bild der Göttin für deren Tempel schuf.* Die Anlage des Baues, der nur noch in zwei zertrümmerten Hälften vorhanden ist, war die eines hypäthralen Peripteros von beträchtlichen Dimensionen, 101 Fuss breit und 227 Fuss lang, mit 8 zu 17 Säulen von 34 Fuss Höhe und 6 Fuss unterem Durchmesser. Der dorische Styl erreicht hier eine noch grössere Anmuth und Leichtigkeit, als selbst beim Theseustempel, und die Bildung sämmtlicher Details bezeugt ein nicht minder feines, elastisch schwellendes Leben der Glieder (Fig. 82). Gewisse Elemente, wie die zarte Perlenschnur über dem Triglyphenfries, verrathen ein Anklingen an ionische Bildungsweise. Durch den Pronaos gelangte man in eine Cella von 63 Fuss Breite und 98 Fuss Länge, die durch zwei Säulenstellungen dreischiffig getheilt wurde und über diesen ohne Zweifel wie am Tempel zu Pästum eine Galerie mit zweitem Säulengeschoss enthielt. An die Cella schliesst sich hinterwärts, vom Posticum zugänglich, ein besonderer Opisthodomus, in welchem wahrscheinlich der Staatsschatz aufbewahrt wurde. Die reiche bildnerische Ausschmückung des herrlichen Baues bezeugt zugleich seine Bedeutung als Festtempel der Göttin. Kentauren- und Gigantenkämpfe und andre mythische Scenen füllten die Metopen, in den Giebelfeldern schilderten grossartige Statuengruppen die Geburt der Athene und ihren Wettkampf mit Poseidon; endlich aber zog im Innern des Peristyls sich ein ununterbrochener Fries von meisterhaften Reliefs um das Gebäude, welcher die Feierlichkeit des Festzuges bei den grossen Panathenäen darstellt. In un-

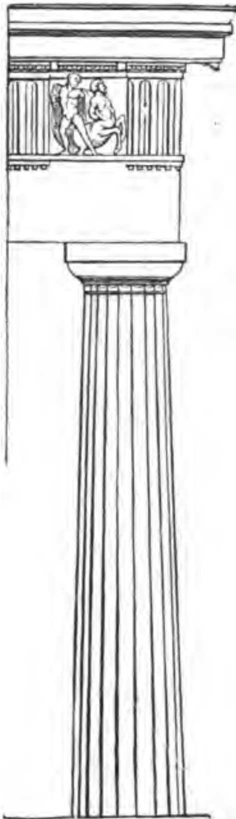


Fig. 82. Vom Parthenon.

verwüstlicher Schönheit hatte der Tempel, zu einer Muttergotteskirche umgewandelt, den Stürmen der Zeit Trotz geboten, als im 17. Jahrhundert bei einem Kriege der Venetianer gegen die Türken erstere unter Anführung des Grafen Königsmark eine Bombe mitten auf das Marmordach des Parthenon warfen, dass der Wunderbau in zwei trümmerhafte Hälften zerrissen wurde. (1687).

Nicht minder berühmt war das grossartige Prachtthor der Propyläen, welches ebenfalls unter Perikles durch den Architekten *Mnesikles* am westlichen Eingange der Akropolis vom Jahr 436 bis 431 errichtet wurde. In derselben Anmuth, demselben Adel der Verhältnisse erbaut, zeigt es zugleich in geistvoller Weise den dorischen und ionischen Styl harmonisch verbunden. Das Thor ist in einer Breite von 58 Fuss als fünffach geöffnete Halle von bedeutender Tiefe angelegt (Fig. 83). Ein tiefer Vorraum, durch sechs paarweise gestellte Säulen dreischiffig gegliedert, bildet den Zugang, der von aussen zu den fünf in abgestufter Höhe und Weite angelegten Thoren führt; nach dem Innern der Burg entspricht eine minder tiefe Halle, eine Art Posticum, der vorderen und öffnet sich wie jene mit 6 kräftigen dorischen Säulen. Auf diesen erhebt sich an der äusseren und inneren Frontseite ein vollständiges dorisches Gebälk mit Marmorgiebel. So sind die Formen des Tempelbaues hier in glücklicher Weise aufgenommen, doch zugleich mit entsprechender, aus dem besonderen Zweck sich ergebender Umgestaltung, da namentlich die beträchtliche Weite der mittleren Thoröffnung die Anordnung von zwei Metopen über dem mittleren Intercolumnium erforderte. Dem Vorderbau schliessen sich nun jederseits als vorspringende Flügel kleinere Gebäude an, die mit dorischen Säulenhallen sich gegen den eingeschlossenen Mittelraum öffnen, dem Nahenden dagegen auf beiden Ecken ihre geschlossenen Seitenwände darbieten. So ist das festungsartig Abwehrende wie das festlich Einladende in diesem Baue mit vollendeter Klarheit ausgesprochen. Bewundernswerth waren aber besonders die reichen Felderdecken der grossen dreischiffigen Halle wegen der kühnen Weite ihrer Balkenspannung und der herrlichen Ausführung ihrer reich in Farben und Goldglanz strahlenden Kassetten. Diesem festlich heiteren Charakter entsprach auch die ionische Form der inneren Säulenreihen, während die beiden nach aussen vortretenden Säulenordnungen sammt dem übrigen Aussenbau den Ernst und die Würde des dorischen Styles zeigten.

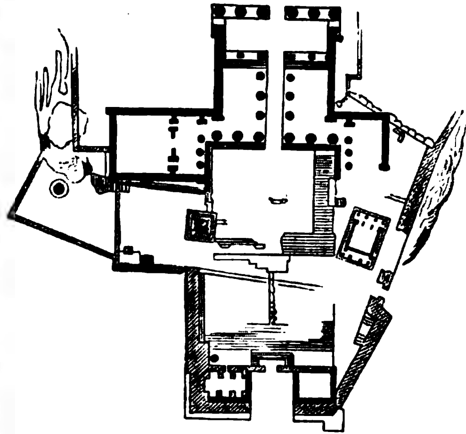


Fig. 83. Grundriss der Propyläen.

Den vollendeten Glanz, die hohe Anmuth des attisch-ionischen Styles lernen wir dagegen an dem dritten Prachtbaue der Akropolis, dem eigent-

lichen Kultustempel der Athene, dem sogenannten Erechtheion kennen.[1] Es umfasste viele verschiedene Heiligthümer in mehreren verbundenen Räumen, umschloss nicht bloss das heilige Bild der Göttin, die Gräber der alten Heroen des Landes, das Heiligthum der Nymphe Pandrosos und des Kekrops, sondern auch eine Menge hochverehrter göttlicher Wahrzeichen. Auch dieser Tempel war durch die Perser zerstört worden, doch

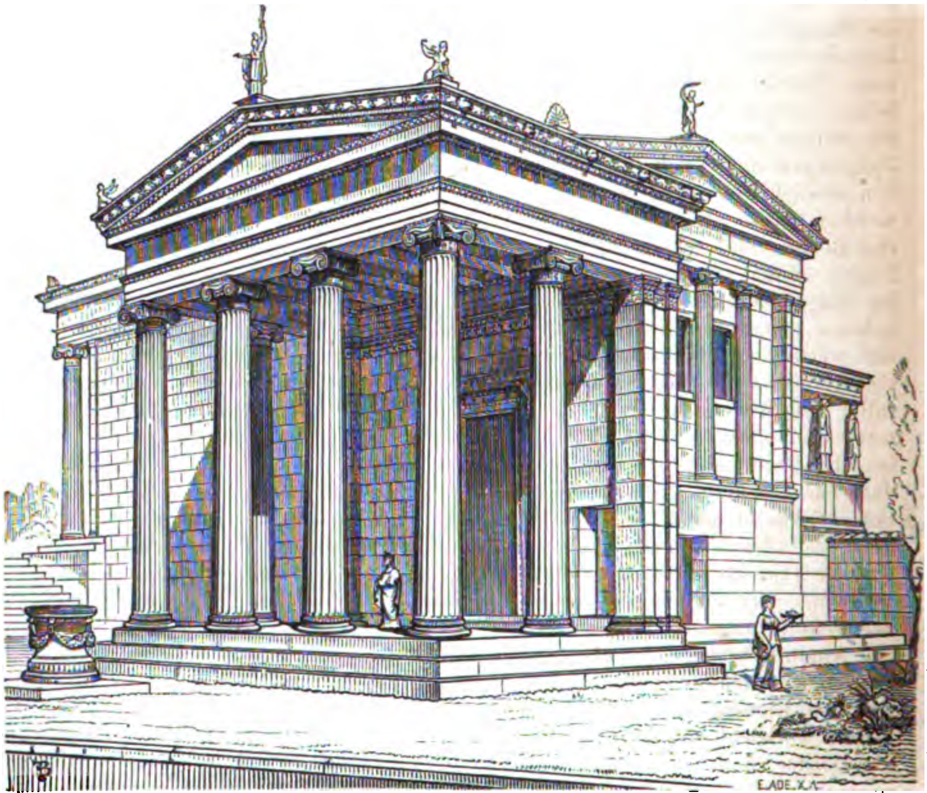


Fig. 84. Nordwestliche Ansicht des Erechtheions.

ging man erst nach dem Tode des Perikles an seinen Wiederaufbau, und neuerlich aufgefundene Inschriften bezeugen, dass er im Jahr 409 noch nicht ganz vollendet war. Die Aufgabe, jenen mannichfachen, durch Kultusvorschriften gegebenen Bedingungen gerecht zu werden, ist in vollendeter Weise gelöst (Fig. 84). Der Hauptbau erstreckt sich bei nur geringer Dimension (37 Fuss Breite und 73 Fuss Länge) von Ost nach West, östlich mit einer prächtigen Vorhalle von 6 ionischen Säulen versehen, westlich mit einer Mauer schliessend, an deren oberem Theile ein Obergeschoss

[1] Vgl. *Inwood*, the Erechtheion at Athens. Fol. London 1827. — *F. von Quast*, das Erechtheion zu Athen etc. 8. und Fol. Berlin 1840.

von sechs Halbsäulen mit Fenstern in den Intercolumnien sich markirt. Schon diese Anordnung widerspricht dem regelmässigen Grundplane des griechischen Tempelbaues. Nun fügt sich aber der westlichen Tempelhälfte an der Nordseite eine höchst ansehnliche, ungemein prachtvolle Vorhalle von 6 Säulen, davon 4 in der Front, 2 an den Seiten der beträchtlich tiefen Halle stehen, sämmtliche Details hier noch reicher und glänzender entwickelt, als an der östlichen Halle. Durch eine grosse Thür, deren elegante Umfassung und Bekrönung noch erhalten ist, gelangte man von hier in den westlichen Theil des Hauptbaues und erreichte, in der Querrichtung fortschreitend, eine zweite, kleinere Halle, welche in entsprechender Anlage sich an der Südseite hinausbaut. Nicht zufrieden mit der Fülle von Phantasie, welche bereits an den beiden erstgenannten Portiken entfaltet war, griff der Baumeister hier statt der Säulen zur edlen Menschengestalt, indem er sechs herrliche athenische Jungfrauen auf der hohen Brüstungsmauer aufstellte, die als Karyatiden den zierlichen ionischen Deckenbau der Halle tragen (vgl. Fig. 106). In welcher Weise alle diese mannichfaltigen Räume benutzt worden sind, welche Bestimmung sie hatten, bildet bei der traurigen Zerstörung des ganzen Innern einen Gegenstand fortwährenden Streites unter den Archäologen. Im Allgemeinen lässt sich etwa so viel mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die östliche Hälfte des Hauptbaues, durch eine Mauer von der westlichen geschieden, der eigentliche Tempel der Athene war; dass eine zweite Querwand, mit einer offenen Säulen- oder Pfeilerstellung, parallel mit der ersten, von der nördlichen zu der südlichen Halle gezogen war, und dass im westlichen Theile jedenfalls das Pandroseion zu suchen ist. Erschwert werden alle diese Untersuchungen noch durch den Umstand, dass das Gebäude auf abschüssigem Grunde erbaut wurde, so dass die östliche Vorhalle sammt der südlichen Seite auf bedeutend höherem Terrain liegt als alles Uebrige. Abgesehen jedoch von diesen Dunkelheiten wird uns die rein künstlerische Schönheit des Werkes in um so hellerem Lichte strahlen. Der attisch-ionische Styl erreicht hier eine Ueppigkeit und Fülle der Dekoration, dass er über den ihm eigenthümlichen Charakter einer schlichten Anmuth hinausschreitet. Schon die Säulenbasen sind aus gemeinsamen Grundzügen mannichfach reich entwickelt, besonders die Wulste mit horizontalen Rinnen, mit zierlich reliefirtem Flechtwerk bedeckt. An den Kapitälen vollzieht sich eine prächtige Steigerung der ionischen Motive, indem die Polster in doppelter Lage über einander angeordnet sind und sich mit reichster Spiralbewegung in einander zusammenrollen; zu dem plastisch geschmückten Echinus kommt noch ein Band mit Flechtwerk hinzu, und am oberen Ende des Säulenschaftes ist durch reiche Palmetten- und Rankenverzierungen ein besonderer Säulenhals ausgeprägt (vgl. Fig. 75). In ähnlich glänzender Pracht sind auch die übrigen Theile, sind namentlich die Kapitäle der Anten und Wände ausgestattet.

Um eine Anschauung von der Vollendung zu geben, mit welcher die Griechen einen ausgedehnten Complex von Gebäuden zur höchsten künstlerischen Gesammtwirkung durchzubilden wussten, bringen wir unter Fig. 85 eine Ansicht der Akropolis von Athen. Ein breiter gewundener Weg inmitten einer grossen Freitreppe führt zum Prachtthor der Propyläen empor, deren offene Säulenhalle von den Seitenwänden der beiden Flügelgebäude eingeschlossen wird. Rechts schiebt sich, keck auf schroffem Felsabhange thronend, der zierliche Niketempel davor, während über

dem Dach des Mittelbaues das eherne Kolossalbild der Athene von Phidias hoch aufragt. Der Göttin Festtempel, der Parthenon, steigt mit seinem Säulenwald und bildwerkgeschmückten Giebel weiter zur Rechten über der Festungsmauer der Burg empor, während links im Hintergrunde ein Theil der Westfront des Erechtheions sammt der nördlichen Halle sichtbar wird. Ein architektonisches Gesammtbild, das in allen Zügen die Herrlichkeit der grossen Zeit Athens uns vor Augen bringt.

Auch an andern Orten, zunächst namentlich in Attika und den nörd-



Fig. 85. Die Akropolis von Athen, restaurirt.

lichen Theilen vom Peloponnes, musste die neue glänzende Entwicklung, welche die Baukunst zu Athen genommen hatte, eine entschiedene Einwirkung auf die Gestaltung der Monumente äussern. So wissen wir, dass *Iktinos*, der Meister des Parthenon, den prachtvollen Weihetempel der Demeter zu Eleusis baute, zu welchem dann später noch andere Prachtbauten hinzugefügt wurden; so deuten die Reste des Tempels der Nemesis zu Rhamnus und die Spuren, welche man vom berühmten Zeustempel zu Olympia gefunden hat, auf die Einwirkung der atheniensischen Bauschule. Weiter wissen wir von dem theilweise erhaltenen, auch durch seine Reliefriese ausgezeichneten Tempel des Apollo zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, dass er nach dem Entwurf des *Iktinos* erbaut wurde. Auch an ihm findet sich eine merkwürdige Verbindung der beiden Style, da das

Aeussere ganz im edlen Dorismus Attika's durchgeführt ist, während die beiden Säulenreihen des Inneren, welche das Dach des hypäthralen Baues trugen, der ionischen Form folgen.

Die dritte Epoche,

die bis zum Untergange der griechischen Freiheit währt, zeigt die Architektur zwar noch in vielfacher Thätigkeit, aber nicht mehr in der reinen maassvollen Richtung der vorigen Zeit. Durch die Auflockerung der staatlichen Verhältnisse, welche Griechenland unter die Oberherrschaft der Macedonier brachte, kam ein Haschen nach dem Reizenden, gefällig Wirkenden, selbst nach dem Pikanten in die Kunst, und durch die mannichfachen Beziehungen, in welche Alexander d. Gr. zu Asien trat, schlich sich orientalische Ueppigkeit und Sinnlichkeit in die Kultur der Hellenen ein. Die Architektur sieht jetzt ihre prächtigste Entfaltung in der Anlage von Theatern (wie in den kleinasiatischen Städten), in den glänzenden Palästen der neu aufgeführten Residenzen (wie Alexandria), überhaupt in der luxuriösen Ausbildung des in früherer Zeit noch einfachen, bescheidenen Privatbaues; besonders erhält sie in den massenhaften Anlagen grosser Baucomplexe, ja ganzer Städte Aufgaben, in deren Lösung ohne Zweifel schon auf eine bedeutsame malerische Gesammthaltung hingearbeitet wurde. Der dorische Styl tritt fast ganz zurück oder wird nur in nüchterner, schwächlicher Gliederbildung durchgeführt. Dagegen macht sich die korinthische Bauweise mit ihrer prunkvollen Dekoration als eigentliches Kind dieser Zeit geltend.

Den Uebergang zu dieser Epoche bezeichnet der vom Bildhauer *Skopas* vor 350 errichtete Tempel der Athena Alea zu Tegea, der als der prachtvollste und grösste Tempel des Peloponnes bei den Alten berühmt war. Seine Bedeutung bestand darin, dass sämmtliche drei Bauweisen in ihm gleichmässig zur Anwendung gebracht wurden, da der Peristyl in ionischer Ordnung erbaut war, während die unteren Säulenreihen des Innern dem dorischen, die oberen dem korinthischen Styl angehörten. Von Tempelbauten sind ferner zunächst in Griechenland der dorische Tempel des Zeus zu Nemea im Peloponnes, besonders aber die ausgedehnten baulichen Anlagen zu erwähnen, welche dem Heiligthum von Eleusis hinzugefügt wurden, hauptsächlich ein inneres und äusseres Propyläon umfassend, das letztere in genauer Uebereinstimmung mit dem Mittelbau der berühmten athenischen Propyläen angelegt und ausgeführt. In Athen selbst sind es besonders einige kleinere Denkmäler anderer Art, an welchen die anmuthige Zierlichkeit, die schmuckreiche Entfaltung dieses späteren Styles anziehend hervortritt. Vorzüglich gehören einige Choragische Monumente hierher, Denkmale, welche von Privatpersonen zu Ehren eines von ihnen bei der Anführung eines Chores in den öffentlichen musischen Wettkämpfen davongetragenen Sieges errichtet wurden. Es galt hier, einen Untersatz für den als Siegespreis erhaltenen Dreifuss zu gewinnen, der somit selbst als Weihegeschenk in ächt griechischem Geiste wieder öffentlich aufgestellt wurde. Man nahm dazu entweder eine Säule, deren Kapitäl den Dreifuss trug, oder ordnete für diesen einen ausgedehnteren Unterbau an. Das schönste und reichste dieser Denkmäler ist das des Lysikrates, für einen im Jahr 334 errungenen Sieg aufgeführt (vgl. Fig. 76 auf S. 97). Auf quadratischem

Unterbau erhebt sich, von eleganten korinthischen Halbsäulen bekleidet, ein runder schlanker Oberbau, mit anmuthigem Relieffries und reichem Gesimse bekrönt und von einem kuppelartig ausgehöhlten Marmorblock von 5 Fuss Durchmesser bedeckt. Auf dem Gipfel des 34 Fuss hohen Monumentes, das in allen Theilen aus edlem pentelischem Marmor gearbeitet ist, ragt ein reicher, mit Akanthusblättern und Ranken geschmückter marmorner Ständer wie eine üppige Wunderblume mit weiter Krone empor, bestimmt, den Dreifuss aufzunehmen und zu stützen. Einfacher erscheint das Monument des Thrasyllos vom Jahr 320, das sich mit zierlichem Pfeiler- und Gebälkbau als Halle an eine Felsgrotte anlehnt und auf seiner Plattform den Dreifuss trug. Hierher gehört endlich noch der sogenannte

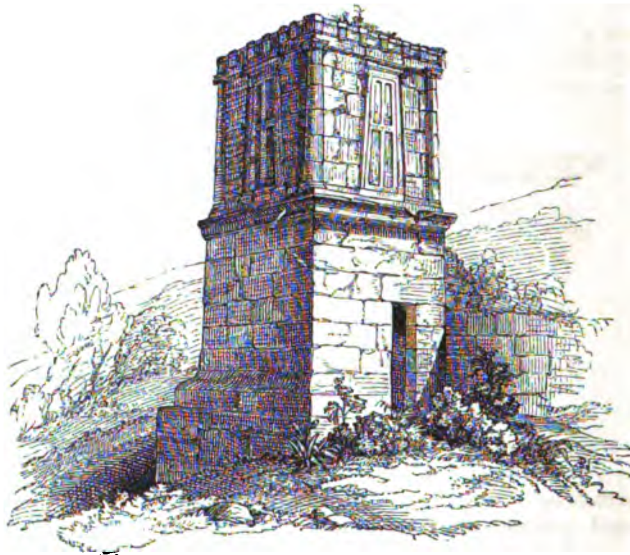


Fig. 86. Sogenanntes Grab des Theron zu Agrigent.

Thurm der Winde oder die Uhr des Andronikos Kyrrhestes, auch unter der seltsamen Bezeichnung der Laterne des Diogenes bekannt. Ebenfalls in Marmor ausgeführt, stellt es ein achteckiges, thurmartiges Gebäude dar, mit zwei von je zwei Säulen in einfach korinthischer Form getragenen Vorhallen und einem halbrunden Ausbau. Im Innern waren Vorrichtungen zu einer Wasseruhr, am Aeusseren finden sich die Linien einer Sonnenuhr eingegraben. Ausserdem erhob sich auf dem pyramidalen Dach ein drehbarer eherner Triton, der den jedesmal wehenden Wind anzeigte, indem er mit seinem Stabe auf eine der am Friese des Gebäudes in kräftigen Reliefs dargestellten Gestalten der acht Winde hinwies. Dies interessante Denkmal ist zugleich ein anschaulicher Beleg für die geistvolle und phantasiereiche Art, mit welcher die Griechen selbst die gewöhnlicheren Bedürfnisse des Lebens künstlerisch zu verklären wussten. Eine dazu gehörige Wasserleitung ist merkwürdiger Weise in Bogenstellungen geführt, die jedoch aus je einem Marmorblock geschnitten sind. Die eigentliche Kunst des Keil-

schnittes und der auf ihm beruhenden Wölbung haben die Griechen allem Anscheine nach nicht geübt.

Die westlichen Kolonien Griechenlands haben aus dieser Spätzeit geringere Denkmälerreste aufzuweisen, doch ist unter den sicilischen Werken vor Allem ein merkwürdiges Grabmonument zu Agrigent, ohne Grund als Grabmal des Theron bezeichnet, anzuführen. (Fig. 86.) In quadratischer Anlage und in verjüngtem Profil sich erhebend, ist der kleine thurmartige Bau wieder durch die Mischung der verschiedenen Stylformen in seiner Dekoration von Interesse; der Oberbau hat nämlich auf den Ecken ionische Halbsäulen, die ein dorisches Gebälk sammt Triglyphenfries tragen. Ausserdem ist hier der Tempel der Demeter zu Pästum zu nennen, ein Peripteros von geringen Dimensionen, der durch seine Detailbehandlung deutlich das immer mehr schwindende Verständniss der dorischen Formen zu erkennen gibt. Aehnlich ebendort die sogannte Basilika.

Eine Reihe glänzender Denkmäler, nur leider meistens durch Naturereignisse in bedauerlichen Zustand der Zerstörung versetzt, bedeckt den

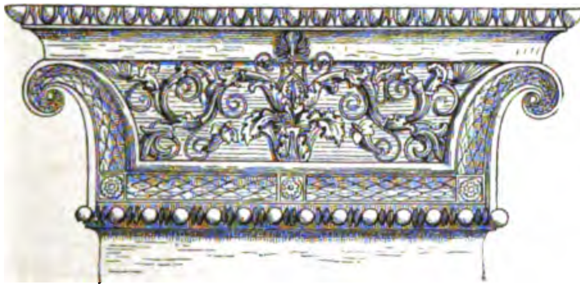


Fig. 87. Pfeilerkapitäl vom Apollotempel zu Milet.

Boden Kleinasiens.[1] An ihnen kommt namentlich der Ionismus zu seiner reichsten und prächtigsten Entfaltung. So der Athenetempel zu Priene, um 340 von *Pytheos* erbaut und von Alexander d. Gr. selbst eingeweiht, ein Peripteros von 6 zu 11 Säulen, bei 64 Fuss Breite und 116 Fuss Länge, mit eigenthümlich weicher, doch edler Ausprägung des ionischen Styles (vgl. Fig. 74 auf S. 94). Das unübertroffene Prachtwerk dieser Gruppe ist jedoch der berühmte Tempel des didymäischen Apollo zu Milet: ein mächtiger hypäthraler Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 164 Fuss breit und 303 Fuss lang. Von ihm haben sich ausser einigen Resten der ionischen Säulen des Peristyls die Trümmer eines ausgebildeten korinthischen Kapitäls von einer Halbsäule am Eingange, sowie ausgezeichnet schöne und phantasievoll gestaltete Pfeilerkapitäle (Fig. 87) und prächtige Reliefriese der inneren Wände, schreitende Greifen mit einer Lyra und schönem Rankengewinde darstellend, erhalten. Hierher gehören endlich noch der gegen Ende des 4. Jahrhunderts von *Hermogenes* erbaute Tempel des Bacchus zu Teos, ein ionischer Peripteros von 8 Säulen Front; der von demselben Meister ausgeführte grossartige Tempel des Artemis zu

[1] Jonian antiquities, by the Society of Dilettanti. 3 Vols. Fol. London. — *Texier*, Description de l'Asie Mineure etc. 3 Vols. Fol. Paris.

Magnesia, ein Pseudodipteros von 98 Fuss Breite und 216 Fuss Länge, der in ähnlicher Anlage durchgeführte Tempel der Aphrodite zu Aphrodisias, mit 8 zu 13 Säulen, und endlich der Tempel des Zeus zu Aizani, ebenfalls pseudodipterisch, 68 Fuss breit und 114 Fuss lang, mit 8 zu 15 Säulen, welche bereits in übertriebener Schlankheit ihre Länge bis zu 10 Durchmessern steigern. Eins der bewundertsten Bauwerke dieser Zeit, das Mausoleum zu Halikarnass,[1] das kolossale Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl Mausolus errichtete, verband, ähnlich wie das früher (S. 61) erwähnte Nereidendenkmal von Xanthus, die altorientalische Grabanlage mit den eleganten Formen griechischer Kunst. Ueber einem rechtwinkligen Unterbau, der die Grabkammer enthielt, erhob sich eine ionische Tempelcella, von 9 zu 11 Säulen umgeben, mit einem prachtvollen Fries geschmückt. Das Dach derselben bildete in ächt orientalischer Weise eine Stufenpyramide, deren abgeplatteten Gipfel eine kolossale Marmorquadriga mit dem Standbilde des Mausolus krönte. Von der reichen plastischen Ausstattung, an welcher die ersten Meister der Zeit, wie Skopas und Leochares wetteiferten, sind bedeutende Ueberreste ausgegraben worden. — Als verkleinerte, abbreviirte Nachbildungen des Mausoleums sind die sogenannten Gräber des Absalom und des Zacharias bei Jerusalem zu betrachten, die bei Gelegenheit der hebräischen Kunst (S. 55) Erwähnung fanden.

3. Die griechische Plastik.

a. Inhalt und Form.

Die Phantasie der Griechen war eine wesentlich plastische; die Kunst daher, in welcher sie vorzüglich allen anderen Völkern voranstanden und immer voranstehen werden, die Plastik. War doch selbst das Gepräge ihres Tempelbaues ein durchaus plastisches, und werden wir sogar in ihrer Malerei den Einfluss jener Kunst anzuerkennen haben. Wir finden den tieferen Grund dieser Erscheinung in der Naturanlage der Griechen, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt. Kein Bruch dieser beiden Faktoren erzeugte bei ihnen Reflexion oder Sentimentalität; in harmonischer Durchdringung finden Verstand und Empfindung an einander wechselweise ihre Ergänzung, ihren Zügel und Halt. In gesunder Fülle und Kraft wirken Körper und Geist lebendig zusammen. Die gleichmässige Pflege aller angebornen Kräfte und Fähigkeiten gehört zum Begriff eines freigebornen Griechen, und nur wer eine vollkommene musische und gymnastische Ausbildung erworben hat, erlangt die ehrende Bezeichnung eines „Schönen und Guten.“ Aber niemals sollte der Einzelne sich zu eigenem Genuss, zum Schmuck seines besondern Daseins entwickeln: jeder gehörte ganz und gar dem gemeinsamen öffentlichen Leben an, und nur im Hinblick auf das Vaterland hatte Kraft und Talent des Einzelnen Geltung.

Aus diesen Bedingungen empfing auch die plastische Kunst ihren bestimmten Charakter. Wo das Subjekt für sich so wenig bedeuten wollte, wo die Hinweisung auf allgemeine, klar bezeichnete Zwecke Alles be-

[1] *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. London 1862.

herrschte, musste der künstlerische Sinn mehr auf die Darlegung äusserer Vorgänge, als auf die Schilderung innerer, gemüthlicher Zustände sich wenden. Wo das Einzelleben überhaupt hinter der Gesammterscheinung des Staates zurücktrat, musste sich die bildende Kunst mehr der Verherrlichung der Götter und Heroen, als der menschlichen Individuen, mehr den idealen Begebenheiten der Sage, als dem realen Treiben des Tages zuwenden. Selbst das geschichtliche Leben der Nation, wo es als frischer Quell in die Schöpfungen der Kunst eindrang, wurde im Geiste des Mythos oder der Sage umgebildet und idealisirt. Wie nun in den Göttergestalten die sittlich-politischen Begriffe der Stämme oder allgemeine Verhältnisse des Landes verkörpert waren, so fand die bildende Kunst in ihnen den ersten und höchsten Anlass zu schöpferischer Thätigkeit. War doch die Poesie selbst ihr darin vorangegangen und hatte in den unsterblichen Gesängen Homer's zuerst die Götter des Olympos und die Stammsagen der hellenischen Heroen zu festen Anschauungen ausgeprägt. Aus diesem Kanon klar und scharf durchgebildeter Gestalten schöpfte die spätere dramatische Poesie, schöpfte selbst die idealistische Philosophie eines Platon. Die Nation hielt an diesen Begriffen und Bildern fest, wie an einem Heiligthum, und nur in diesem ehrfurchtsvollen Festhalten vermochte die Plastik sich derselben Stoffe zu bemächtigen. Daher in der ganzen Geschichte des hellenischen Lebens dies Festhalten am Ueberlieferten, das Fortbilden an dem überkommenen Typus, dessen Wesen der feste Kern war, welchen die weiteren Entwicklungsstadien nur mit einer immer lebendigeren, reicheren Formenhülle zu umkleiden strebten.

Vom Götterbilde ging daher die griechische Kunst aus. Homer hatte die nationalen Anschauungen in seinen Gesängen verklärt und die Götter in vollendeter Menschengestalt handelnd und leidend, gnädig oder zürnend, mit allen menschlichen Leidenschaften dargestellt. Hatte der Orient unheimliche, schreckhafte Sagen, phantastisch tiefsinnige Grübeleien in seinen Mythologien niedergelegt und daher die Gestalten der Götter nur durch monströse Missbildung der allgemeinen Vorstellung zu nähern gewusst, so fiel bei den menschlich klaren, reinen Mythen der Griechen alles nebelhaft Ungeheuerliche fort, und der Mensch schuf sich die Götter nach seinem Ebenbilde. Mochten immerhin ganze Stufenreihen kindlicher Unbeholfenheit vorausgehen, in denen es nur gelang, ein puppenhaftes Idol zu bilden; mochte in den ältesten griechischen Gottheiten selbst manches von den monströsen Bildungen des Orients sich anfänglich erhalten, wie in der hundertbrüstigen Artemis der Ephesier oder dem vierarmigen Apollo der Lakedämonier: der klare griechische Geist fand bald den richtigen Weg, seinen Göttern die Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalt zu verleihen. Dieser Weg war die Beobachtung und Auffassung der Natur. Die ausdrucksvolle Schönheit jenes südlichen Menschenschlages kam hier dem bildnerischen Triebe auf halbem Wege entgegen, indem er das Auge im Anschauen des Schönen schärfte und übte. Noch günstiger war die freie Sitte der Hellenen, die dem Körper eine ungehemmtere Entfaltung gestattete, die von stubenhockerischer Verkümmerung weit entfernte Lebensweise der freigebornen Bürger, endlich die Gymnastik, welche von früh auf die Körper stählte, schmeidigte und zu harmonischer Ausbildung gelangen liess. Wurde hierdurch das Geschlecht selbst schöner, männlicher und edler, so boten zugleich die öffentlichen Gymnasien den Künstlern eine Fülle der schönsten Bilder jugendlicher Körperkraft, Gewandtheit und Anmuth.

Aber auch sonst im Leben war das Auge des Plastikers an Schönheit gewöhnt, denn selbst die Gewandung schmiegte sich in so edler, ausdrucksvoller Weise dem Körper an, dass jede Form, jede Bewegung desselben im reichen und doch klaren Wurf der Falten vernehmlich nachklang. Einfach und ungekünstelt bestand die Kleidung der Griechen aus einem längeren oder kürzeren Untergewande (dem Chiton), das wie ein ärmelloses Hemd übergeworfen und mit oder ohne Gürtel getragen wurde, und einem mantelartigen Obergewande (dem Himation), das nur ein grosses viereckiges Stück Tuch war, welches vom linken Arm aus über die Schulter geschlagen und über oder unter dem rechten Arme hinweggezogen wurde. So machte nicht der Schneider den „Schnitt" des Kleides, sondern in freiem Wurf ordnete Jeder selbst sein Gewand, so dass aus der Art, wie dies geschah, Charakter und Bildung des Trägers erkannt werden konnte.

War somit das Leben selbst Veranlassung, dass der Künstler sich das Schöne ganz zu eigen erwarb und alle seine Anschauungen damit tränkte und sättigte, so gab der ideale Ursprung seiner Kunst den Impuls zum Bedeutenden. Die mächtigen Gestalten der Götter oder Heroen auszuprägen, konnten nur grosse, allgemeine Züge und Formen genügen. Das Zufällige, Willkürliche der Bildung wurde deshalb mit Recht beseitigt und nur dem Wesentlichen, Allgemeinen Aufmerksamkeit geschenkt. Da nun die griechische Kunst nicht sowohl auf Schilderung inneren Lebens, als äusserer Zustände und Handelns gerichtet war, so musste ihr mehr die Bedeutung des Körpers im Ganzen, als des Gesichtes mit dem besonderen Ausdruck der Gemüthsstimmungen aufgehen. So kam es, dass die hellenische Plastik den menschlichen Körper in seiner Ruhe, wie in der gewaltigsten Bewegung längst vollendet darzustellen wusste, während der Kopf noch typisch unbelebt und starr verblieb. Aber auch selbst auf dem Höhenpunkte der Entwicklung vermochte die Kunst der schönen Körperlichkeit nicht von der Forderung ruhiger Harmonie aller Theile des Kunstwerkes abzugehen, und in diesem Sinne gestaltete sie auch den Charakter des Kopfes, ohne jemals ihm das übermächtig dominirende Leben zu verleihen, welches da entspringt, wo die Kunst tiefer auf die Regungen der Seele, auf Empfindungen und Stimmungen ausgeht.

Selbst in der Kopfbildung hellenischer Bildwerke, im „griechischen Profil," spricht sich dies Verhältniss deutlich aus. Das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung erscheint zu einem allgemeinen, typisch festgestellten Gepräge vereinfacht. In der ganzen Form des Antlitzes drückt sich ein plastischer Gesammtcharakter entschieden aus. Mit leisen Uebergängen schliessen sich die Glieder zusammen, jedes doch wieder klar ausgebildet, fest umgrenzt, und dabei kein Theil auf Kosten der anderen sich hervordrängend. Die Organe des Verstandes treten nur gleichberechtigt neben die, welche die sinnliche Genussfähigkeit ausdrücken; die Stirn ist zwar von Natur den Mundpartieen übergeordnet, aber sie überwiegt nicht ausserdem noch durch besonders grosse Ausbildung. Sanft gewölbt, und eher niedrig als hoch, eher schmal als breit, findet sie in der mit starkem Rücken kräftig vortretenden Nase fast unmittelbar, ohne Einziehung des Profils, eine Fortsetzung, die zu den unteren Partieen überleitet und somit in prägnanter Formensprache nicht einen Gegensatz, sondern eine harmonische Verbindung von Geist und Sinnlichkeit ausdrückt. In weiter, tiefer Augenhöhle liegt das grosse, gerade geschnittene Auge, in Stellung und

Blick ein kluges, festes Erfassen der Wirklichkeit verrathend. Von seinem unteren Rande wölbt sich sanft die Wange seitwärts bis zum wohlgeformten Ohr und abwärts bis zum Kinn, das in kräftiger Rundung vorspringt und mit den vollen, aber scharf und bestimmt gezeichneten Lippen Energie und frische Sinnlichkeit erkennen lässt. Das Ganze schliesst sich zu einem feinen Oval zusammen und erhält an einer ebenso gleichmässig entwickelten Bildung des Schädels und Hinterkopfes seine Vollendung. Der Gesammtumriss des Kopfes ist fein, schmal und mehr hoch als breit. Leise Abweichungen von dieser Form genügen, um die verschiedenen Schattirungen der darzustellenden Charaktere anzudeuten, um das Kraftvolle und das Zarte, das Männliche und das Weibliche, die aufblühende Jugend, die volle Reife oder das Greisenalter auszudrücken. Auch hier bleibt die griechische Kunst in den Grenzen allgemeiner Charaktertypen stehen, ohne nach dem eigentlich Individuellen zu streben. Sie begnügt sich mit dem Ausdruck des höchsten Herrscherwillens und Herrschergeistes im Zeus, der Erhabenheit der Frauenwürde in der Hera, der heroisch männlichen Kraft im Herakles, der jugendlichen Schönheit feinerer oder üppiger Art in Apollo und Bacchos, des vollendeten Liebreizes in der Aphrodite, der edlen, maassvollen Weisheit in Pallas Athene, der jungfräulichen Rüstigkeit in der Artemis, der männlichen Gewandtheit und Verschlagenheit im Hermes, und andrer ähnlicher Gestalten, in deren Reihe der Kreis menschlicher Charaktere und Eigenschaften in grossen Zügen typisch festgestellt und mustergiltig abgeschlossen ward. Was darüber hinaus lag, ging auch zugleich über die hellenische Anschauung hinaus, und vollends wäre es dieser zuwider gewesen, in modernem Sinn Individuen darzustellen. Allerdings kamen auch bei den Griechen Portraitstatuen in Gebrauch, aber sie waren nicht dazu bestimmt, die Sonderbildung des Einzelnen in scharfer Ausschliesslichkeit zu betonen, sondern sein Andenken in idealisirten Zügen als das eines Tüchtigen und Trefflichen aufzubewahren, und dafür war es denn entscheidend, dass der Staat solche Ehrenstatuen als Belohnung dekretirte. Damit war gleich wieder ausgesprochen, dass der Einzelne in den besten Zeiten des griechischen Lebens nirgends für sich, stets nur in seiner Beziehung zur Gesammtheit ein Gegenstand der Beachtung und Darstellung wurde.

Der Grundzug hellenischer Plastik, nur das Ideale, das Allgemeingiltige zu geben, tritt vielleicht nirgends so schlagend hervor, wie in den Darstellungen des Kreises, der überwiegend einer naturalistischen Anschauung anzugehören scheint: der Thierwelt. Wer etwa fragen sollte, was denn das Reich der „vernunftlosen Wesen" mit dem Idealen zu schaffen habe, den braucht man nur an die griechischen Bildwerke zu weisen. Sie lehren uns, wie die antiken Plastiker auch in dieser scheinbar untergeordneten Sphäre durch grossartige Auffassung des Wesentlichen, durch Ausschliessung des bloss Zufälligen Werke hervorbrachten, die gleichsam die Gesetze natürlicher Bildung in ein höheres Medium übertragen und dadurch ihren Thiergestalten die Fähigkeit verleihen, neben den Göttern und Heroen des griechischen Olymps zu erscheinen. Daraus ergab sich aber die nothwendige Consequenz, dass das natürliche Gesetz sich überall beugen musste, wo es mit dem Prinzip idealer Kunstweise in Conflikt gerieth. Desshalb werden die Thiere unbedenklich kleiner gebildet, als die Natur vorschreibt, wenn die Composition des künstlerischen Ganzen es verlangt, wenn die ideell untergeordnete Bedeutung der Thiergestalt zum Ausdruck kommen musste.

So in den berühmten Rossebändigergruppen von Monte Cavallo in Rom, so in den unvergleichlichen Friesreliefs des Parthenon, so an vielen anderen Orten. Selbst phantastisch ersonnene Zusammensetzungen menschlicher und thierischer Formen werden in einem der orientalischen Auffassung entgegengesetzten Sinn behandelt. Erstlich betreffen sie nur untergeordnete Wesen, während sie im Orient gerade den höchsten, göttlichen Erscheinungen als Ausdruck dienen müssen; sodann bildet man Kopf und Brust als die edleren Theile in menschlichen Formen und lässt nur für die niederen Organe den thierischen Gliederbau zu.

In alledem erkennen wir leicht den grossen Gegensatz, welcher die hellenische Plastik im Verhältniss zur orientalischen bezeichnet. Phantastik und Naturalismus sind im Orient unvermittelt neben einander thätig, jene in der Verkörperung der mythologischen Anschauungen, dieser in der chronikmässigen Darstellung des fürstlichen Lebens mit seinem Ceremoniell, der geschichtlichen Ereignisse oder des alltäglichen Daseins. Alles das wird aber nur ganz äusserlich erfasst und läuft lediglich auf genaue Charakteristik, auf treue Wiedergabe des Geschehenen hinaus. Bei den Griechen, wo Phantasie und Verstand einander harmonisch durchdringen, fallen jene beiden Extreme in ihrer Einseitigkeit fort und verschmelzen sich zu einer hoch idealen Anschauung, welche ebenso weit entfernt ist von jener Phantastik, die in unförmlichen Missbildungen das Göttliche ausprägen zu können meinte, wie von jener hausbackenen Prosa, welche in den Erscheinungen des wirklichen Lebens keinen tieferen Hintergrund ahnt. Und wie hätte es anders sein können, da die Orientalen im religiösen Leben nur die Satzungen einer priesterlichen Dogmatik und im politischen nur das unbeschränkte Walten ihrer Despoten als Gegenstand für die bildnerische Darstellung kannten, während bei den Griechen die Göttergestalten von demselben freien Volksgeiste als ideale Verkörperungen seines innersten Wesens geschaffen wurden, welcher auch dem politischen Leben sein eignes Gepräge gab und also in allem, was er künstlerisch hervorbrachte, seine eigne Verherrlichung feierte. Daher denn auch das heitre, klare Selbstgenügen, die stille Hoheit und Freiheit, mit welcher die Gestalten hellenischer Kunst vor uns hintreten.

Mit diesem inneren Wesen hängt auch die formelle Entwicklung der Plastik zusammen. Von den religiösen Anschauungen ausgehend, hat sie vornehmlich im Tempel die Stätte ihrer Wirksamkeit. Das Gottesbild erhebt sich bald aus dem puppenhaften rohen Idol zur geist- und lebenerfüllten Idealgestalt. Dieselbe Wandlung vollzieht sich am Material, indem das buntbemalte hölzerne Schnitzbild durch die aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten (chryselephantinen) Statuen verdrängt wird. Diese kostbaren Kolossalwerke bestehen aus einem Holzkern, um welchen Goldplatten für die Gewandung, Elfenbein für die nackten Theile gelegt wurde. Andrer Art sind die Akrolithen, Holzbilder mit Goldblech überzogen, denen die nackten Theile, Kopf, Arme und Füsse, aus Marmor angesetzt wurden. Bald wurde jedoch das Holz gänzlich durch den edlen weissen Marmor und durch den Erzguss verdrängt, doch blieb eine Erinnerung an die alte Buntheit der Bemalung und des Materials in der Polychromie der Statuen zurück.[1]

[1] Vergl. die Schrift von *F. Kugler.* „Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur“; neuer vermehrter Abdruck in den Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. I. S. 265 ff. — *Hittorf*, Restitution du temple d'Empedocle à Selinonte, Paris 1851. — *Semper*, der Stil, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1860.

Wie weit dieselbe sich erstreckt habe, lässt sich wohl nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, doch wurde nicht bloss der Saum der Gewänder, bisweilen vielleicht die ganze Kleidung durch farbigen Schmuck, nicht bloss Waffen, Diademe u. dgl. durch vergoldetes Metall ausgezeichnet, sondern auch das Haar erhielt häufig Vergoldung und der Stern des Auges eine dunkle Farbe. Aehnlich wurde bei den Erzstatuen oft der Saum des Gewandes durch eingelegte Ornamente aus edlem Metall geschmückt, das Weisse des Auges durch Silber, der Stern durch dunkle Edelsteine bezeichnet.

Ausserdem verlangte der Tempel seinen plastischen Schmuck und bot in seiner Gliederung reichen Anlass für die bildnerische Ausstattung. Das Giebelfeld erhielt Statuengruppen, in deren Behandlung die schwierigsten Anforderungen des Raums glänzend befriedigt wurden; die Metopen an den dorischen Tempeln wurden durch Reliefdarstellungen geschmückt, und wo, wie im ionischen Bau, durchgehende Friese sich boten, benützte man dieselben zu grösseren zusammenhängenden Reliefcompositionen. Während an den Bauten des Orients Architektur und Plastik ohne feste Begrenzung in einander flossen, sorgte hier die klare Gliederung des Baues selbst dafür, dass die Plastik frei und selbständig ihr Werk an entsprechender Stelle dem Organismus des Ganzen einfügte. Dadurch wurde die Plastik unabhängiger vom Banne architektonischer Alleinherrschaft und doch zugleich von dem festen Rahmen der Architektur kräftig eingefasst, und vermochte nun erst in schöner Freiheit und doch ohne Willkür ihr Stylgesetz zu entfalten. Die erste Grundbedingung desselben aber war, den menschlichen Körper in edler Ruhe oder in freier Thätigkeit, selbst bis zum Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung vorzuführen, und dabei zugleich durch klaren Rhythmus der Massen, durch feines Anklingen an symmetrische Entfaltung, die Harmonie des architektonischen Organismus zum höchsten Ausdruck zu bringen. So wirkte Alles zusammen, jene maassvolle Schönheit zu erzeugen, welche aus der Versöhnung der Freiheit individuellen Lebens mit dem allgemeingiltigen Gesetz entspringt.

Wie dies Prinzip hellenischer Plastik sich allmählich herausgebildet und in den verschiedenen Epochen modificirt hat, wird die geschichtliche Betrachtung ergeben.

b. Die Epochen und die Denkmäler.[1]

Wie bei der Architektur, so entzieht sich auch bei der Plastik der Hellenen eine lange Reihe von Entwicklungen, welche nach Jahrhunderten zählen, unsrer Betrachtung. Nur spärliche Reste geben uns eine dürftige Vorstellung von primitiven Versuchen, denen aber schon manche Stufen

---

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 16. 17. 18. 18 A. 19. (V.-A. Taf. 8. 9. 10.) — Vgl. *K. O. Müller*, Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl., mit Zusätzen von *F. G. Welcker*. Berlin 1848. — Dazu als reichhaltiger Atlas: *K. O. Müller* und *C. Oesterley*, Denkmäler der alten Kunst, beendigt von *Wieseler*, 2 Bde. — Gründliche Forschungen über die Geschichte der griechischen Plastik enthält der I. Band der „Geschichte der griechischen Künstler“ von *H. Brunn*, welcher auch der „Geschichte der griechischen Plastik“ von *J. Overbeck* und den betreffenden Abschnitten meiner „Geschichte der Plastik“ als Basis gedient hat.

vorausgegangen sein müssen. Selbst den Griechen war eine Anschauung derselben in historischer Zeit schon nicht mehr möglich, und die Ueberlieferung kleidete den Prozess der allmählichen Entfaltung plastischer Kunst in das poetische Gewand der Sage. Sie berichtet zuerst von den Geschlechtern der Telchinen und Daktylen, handwerklichen Genossenschaften ohne Zweifel, wie schon die Namen zu erkennen geben, da die Einen auf die Kunst des Schmelzens der Metalle, die Andern noch allgemeiner auf Ausübung von Handfertigkeiten hinweisen. Ihnen lag die Ausschmückung der ältesten Heiligthümer, die Anfertigung der Götteridole ob, und so mythisch alterthümlich erschienen die letzteren oft den Griechen selbst, dass die Sage entstehen konnte, jene alten Bilder seien vom Himmel gefallen. Dass in jenen ersten Götterstatuen die Kunst noch nicht erwacht war, dass vielmehr der frommen Phantasie der Gläubigen überlassen blieb, die fast unförmlichen, buntbemalten und bekleideten Holzpuppen als Symbole der Götter zu verehren, liegt klar zu Tage. Im Namen des *Dädalos* hat sich nicht allein die Thatsache personificirt, dass die ältesten Idole der Götter in Griechenland geschnitzte Holzbilder waren, sondern es knüpft sich ausdrücklich an ihn auch die Erwähnung eines bedeutenden Fortschrittes, da er die bis dahin geschlossenen Augen der Götterbilder geöffnet, die ungetrennten Beine und die fest am Körper herabhängenden Arme zur freien Bewegung gelöst haben soll.

Erhalten ist aus jener grauen Urzeit griechischen Kulturlebens nur ein einziges Werk, jenes gewaltige Relief zweier aufrecht stehender Löwen über dem Haupteingange der alten Burg von Mykenä, von welchem oben S. 86 unter Fig. 68 die Rede war. Ausserdem glaubt man in einem Kolossalbild an einer Felswand des Berges Sipylos in Lydien die uralte, von Pausanius erwähnte Reliefgestalt einer trauernden Niobe zu erkennen. Bestimmter und mannichfaltiger tritt uns die Kunst jenes heroischen Zeitalters in den Gesängen Homer's entgegen. Besonders wird in ihnen die Arbeit in edlen Metallen mit Vorliebe erwähnt, und wir finden Geräthe und Gefässe aller Art, Mischkrüge, Becher und Schalen, Panzer, Wehrgehenke und Schilde mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt. Das berühmteste Werk dieser Art, der von Hephästos selbst geschmiedete Schild des Achilleus, ist ganz mit bildlichen Scenen friedlichen Hirtenlebens, städtischen Treibens, mit Kämpfen aller Art bedeckt. Es ist derselbe Kreis von Anschauungen, den auch die Reliefcompositionen assyrischer Kunst uns zeigten; es ist die schon dort hervortretende Auffassung des wirklichen Lebens in seiner Fülle und Breite, was hier offenbar noch im Zusammenhang mit der Kunst des Orients als Gegenstand der Plastik zur Geltung kommt.

Werden bei Homer die ausgezeichnetsten solcher Werke noch dem Gotte selbst zugeschrieben, so begegnen wir seit dem 7. Jahrhundert bei den Alten bestimmteren historischen Nachrichten von einzelnen künstlerischen Unternehmungen, welche sich an menschliche Urheber knüpfen. Wir dürfen mit ihnen die

erste Epoche

der griechischen Plastik, soweit sie historisch nachzuweisen ist, beginnen. Eins der wichtigsten Werke dieser Art war die Lade des Kypselos, von dem korinthischen Herrschergeschlechte der Kypseliden in den Hera-

tempel zu Olympia geweiht; eine Kiste von Cedernholz, mit geschnitzten und aus Gold- und Elfenbein eingelegten figürlichen Darstellungen bedeckt. Die Schilderung, welche Pausanias uns von dem merkwürdigen Werke gibt, lässt in den Gegenständen desselben einen bedeutungsvollen Fortschritt gegen die nur auf Scenen des wirklichen Lebens gerichteten Werke der homerischen Zeit erkennen. In fünf Streifen über einander waren hier nämlich Scenen der hellenischen Stammsagen und Göttermythen vorgeführt: eine Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Anschauung, welche auf eine wichtige Umwälzung des gesammten geistigen Lebens hinzudeuten scheint. Demselben Kreise gehörte ein anderes berühmtes Werk an, der Thron des Apollo zu Amyklä im Gebiet von Lakedämon, eine Arbeit des *Bathykles* von Magnesia, der um 550 v. Chr. lebte. Auch hier waren die Flächen mit mythologischen Darstellungen bedeckt, die Füsse aus statuarischen Figuren gebildet, und das Ganze trug ein altes Erzbild des Apollo „von säulenartigem Aussehen." Damit gehen offenbar technische Fortschritte Hand in Hand, wie die Erfindung des Erzgusses, welche man *Rhoekos* und *Theodoros*, den Baumeistern des Heräons von Samos (S. 102) zuschreibt. Während diese und andre Künstlernamen auf eine rege Thätigkeit an der kleinasiatischen Küste und auf ihren Inseln hinweisen, fehlt es nicht an Nachrichten über einen gleichzeitigen eifrigen Kunstbetrieb im eigentlichen Griechenland. Hier scheint vornehmlich der Peloponnes, und in ihm wieder Argos und Sikyon, die uralten Herrschersitze, den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gebildet zu haben. Zwei berühmte Meister aus Kreta, *Dipoenos* und *Skyllis*, waren dort thätig und legten den Grund einer einflussreichen Kunstschule. Als Werke derselben werden nicht allein Götterbilder, sondern auch Heroenstatuen, oft zu grossen Gruppen verbunden, aufgeführt, bei denen zuerst in durchgreifender Weise der Marmor, sowie die Goldelfenbein-Composition in Anwendung kam. So wirken geistige und technische Fortschritte in dieser äusserst rührigen Epoche gegenseitig zur grossartigen Entfaltung der Plastik zusammen.



Fig. 88. Metope von Selinunt.

Was um diese Zeit die griechische Kunst vermochte, davon geben einige erhaltene Denkmäler lebendige Anschauung. Weitaus die ältesten sind die merkwürdigen Sculpturen des Tempels zu Assos, welche sich jetzt zu Paris im Museum des Louvre befinden. Sie bestehen aus flachen Reliefs, in einem stumpfen, an assyrische Denkmäler erinnernden Style, in schwärzlichem Tuffstein ausgeführt. In ununterbrochener Folge den Architrav bedeckend, stehen sie auch durch ihre Gegenstände, — Kämpfe zwischen Löwe und Stier, Männer beim Trinkgelage, Phantastisches wie die Sphinx, Centauren und Männer mit Fischschwänzen, — der orientalischen Kunst noch näher, als der griechischen. Sodann folgen die Metopenreliefs des ältesten Tempels zu Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo. Nur zwei sind vollständig erhalten, von einem dritten, das ein Viergespann darstellte, nur Bruchstücke. Die vorhandenen bei-

den Werke stellen Perseus dar, der im Beisein der Athene die Medusa tödtet, und Herakles, der auf einer Schulter zwei Kerkopen, koboldartige Dämonen, davon trägt (Fig. 88). Der Styl dieser Darstellung ist ausserordentlich streng, selbst abschreckend, die Medusa geradezu fratzenhaft, die übrigen Gestalten unförmlich gedrungen und schwer, die Gesichter maskenhaft starr, mit sehr grossen, weit aufgerissenen Glotzaugen, scharf vortretenden zusammengekniffenen Lippen, breiter Stirn und gerader, stark vorspringender Nase. Noch ungeschickter wirkt die alterthümliche Verdrehung sämmtlicher Gestalten, deren Obertheil sich in der Vorderansicht bietet, während die Beine in schreitender Profilstellung gesehen werden, eine Eigenthümlichkeit, welche auch der altorientalischen Kunst anhaftet. Gleichwohl fehlt es diesen merkwürdigen Werken nicht an guter Beobachtung des Lebens, an richtiger, wenn auch übertrieben scharfer Ausprägung der Körperform, an technisch sicherer und sorgfältiger Behandlung, ja in der glücklichen Ausfüllung des Raumes, in einer gewissen kühnen Freiheit bei aller strengen Gebundenheit des Styls lässt sich eine lebendige künstlerische Schöpferkraft nicht verkennen. Alte Spuren von Polychromie, rothe Bemalung des Hintergrundes und der Gewandsäume, verstärken den primitiven Charakter des Werkes, dessen Entstehung wohl um 600 v. Chr. zu setzen sein wird.[1]



Fig. 89. Apollo von Tenea.

Andere Werke derselben Epoche, einer gleichen Stufe der Entwicklung angehörend und doch in der Auffassung des Körperlichen sich selbständig von jenen unterscheidend, gehören dem eigentlichen Griechenland an. Es sind vorzüglich einige Marmorstatuen, wie der auf der Insel Thera gefundene Apollo, jetzt im Theseustempel zu Athen aufgestellt, und ein ähnliches Apollobild von Tenea bei Korinth in der Glyptothek zu München (Fig. 89). Hier tritt in der schlanken, leichten Auffassung des Körpers ein entschiedener Gegensatz gegen die schwerfällige Gedrungenheit der selinuntischen Werke auf; die Körperformen sind, wenn auch streng und scharf, so doch mit tieferem Verständniss und grösserer Mässigung behandelt; dagegen herrscht dieselbe maskenhaft lächelnde Ausdruckslosigkeit im Gesicht, und dasselbe Ungeschick lässt beide schreitende Füsse mit der ganzen Sohle am Boden haften. In näherer Verwandtschaft zu diesen Werken stehen einige attische Denkmäler derselben Frühepoche, unter denen das Reliefbild des Aristion, inschriftlich als Werk des *Aristokles* bezeugt, jetzt im Museum des Theseustempel zu Athen, dieselbe ruhige Haltung, dasselbe gebundene Schreiten, dieselbe gewissenhafte Tüchtigkeit der Ausführung zeigt und damit eine treffliche Ausfüllung der schmalen Pfeilerfläche verbindet. Aehnlicher Art ist ein zu Orchomenos neuerdings entdeckter Grabstein, der einen in den Mantel gewickelten, auf den Stab sich stützenden Mann zeigt, wie er eine Heuschrecke seinem Hunde hinhält, während der treue Begleiter sich aufrichtet und zu seinem Herrn hinaufstrebt. Man erkennt, wie

[1] Vergl. die schöne Publication *Benndorf's*.

früh die griechische Kunst durch schlichte Beobachtung und Auffassung der Wirklichkeit sich für ihre grösseren Aufgaben geübt hat.

Lassen sich in den betrachteten Monumenten deutlich die Unterschiede der streng dorischen Kunst Siciliens und der durch attische Feinheit gemilderten des eigentlichen Hellas erkennen, so gestatten dagegen einige merkwürdige Denkmäler Kleinasiens uns einen Blick auf die frühzeitige Entfaltung der mehr üppig weichen ionischen Kunst. Zunächst mögen hier die zahlreichen Ueberreste aus der Insel Cypern, die nach Paris in die Sammlung des Louvre (Musée Napoléon III.) gelangt sind, erwähnt werden, weil in ihnen die Verschmelzung mit orientalischer Kunst merkbar hervortritt. Denn wie die Insel durch ihre Lage zu den verschiedensten Colonisationen Anlass gab, wie neben hellenischen Niederlassungen phönizische Ansiedlungen bestanden, so spiegelt sich dies Verhältniss in den Kunstwerken. Gegen hundert Köpfe und Torse männlicher Statuen, aus einem hellen tuffartigen Kalkstein gearbeitet, sieht man im Louvre. Viele haben ein Lorbeerdiadem, allen aber ist dieselbe alterthümliche, starr typische Bildung eigen, welche der Apoll von Tenea zeigt. Einzelne sind knapp ausschreitend, mit eng an den Leib geschlossenen Armen dargestellt. Die conventionelle Behandlung des Haares in parallelen Locken und Ringeln ist uns ebenfalls von jenen Apollobildern her bekannt. Mehrmals kommt als Bekleidung der ägyptische Schurz vor, der in der That bei einem Theil der Einwohner Landestracht gewesen sein muss. Das scheint auch der von Stark[1] publicirte cyprische Torso des Museums zu Berlin zu bestätigen, an dessen Kleidung neben ägyptischer Form assyrische Ornamente und das griechische Medusenhaupt sich vereinen. Aehnliche Gebundenheit bei übrigens ziemlich weicher, unbestimmter Formbezeichnung hat die merkwürdige Statue von Idalium im Louvre, deren Bekleidung der conventionell gefältelte griechische Peplos bildet. In diese Reihe gehören denn auch die zehn kolossalen Marmorbilder sitzender Männer- und Frauengestalten, welche ehemals nach Art der ägyptischen Sphinxalleen den Weg vom Hafen nach dem alten didymäischen Apollotempel bei Milet einfassten, die aber neuerdings ins Britische Museum gelangt sind. Bei starr typischer Haltung zeigen sie merkwürdig weiche, volle Formen mit schweren Körperverhältnissen und einer mehr andeutenden als scharf bestimmten Behandlung.[2]

Am wichtigsten sind die bei Xanthos in Lycien entdeckten, jetzt im britischen Museum befindlichen Reliefs des Harpyienmonuments, eines pfeilerartigen Grabdenkmals, dessen oberen Rand ein Fries von Reliefdarstellungen umzieht. Wenn in den Gegenständen unstreitig fremdartige orientalische Mythen zu Grunde liegen, so ist der Styl dieser Marmorwerke doch bei aller Weichheit ein alterthümlich griechischer. Unsere Darstellung eines kleinen Theils der aus zwölf Platten bestehenden Composition (Fig. 90) zeigt die thronende Göttin des Lebens, Blüthe und Frucht in den Händen haltend, welcher sich drei Frauen ehrerbietig nahen, die erste in alterthümlicher Bewegung das Gewand fassend und den Schleier zurückschlagend, die beiden andern Blüthe, Granatfrucht und Ei zum Opfer dar-

[1] S. in *Gerhard's* Denkm. u. Forsch. Nr. 169. 1863. die sorgfältige Darlegung *Stark's*.

[2] Eingehendere Würdigung gab ich in meiner Gesch. der Plastik. II. Aufl. S. 88 fg. Vgl. die Abbildungen in *Newton's* Werk über Halikarnass etc.

bietend. An zwei andern Seiten finden sich zwischen ähnlichen Scenen Harpyiengestalten, welche Kinder entführen. Die zierliche Behandlung des Haares und der Gewänder, die in lauter Parallelfalten angeordnet sind, der starr lächelnde Ausdruck der Gesichter, sowie die Art des Schreitens der Gestalten entspricht durchaus dem primitiven Charakter dieser Epoche.

Nahe Verwandtschaft mit diesen wichtigen Werken zeigt die grosse Reliefplatte der Villa Albani bei Rom, welche man früher irrthümlich als Leukothea bezeichnete. Sie gehörte wahrscheinlich zu einem Grabmal und enthält in anspruchslos schlichter Darstellung eine Familienscene. Auf einem Sessel sitzt eine weibliche Gestalt, ganz im Charakter der Reliefs des Harpyiendenkmals, und hält in den Armen ein kleines Kind, das liebkosend das Händchen nach ihr ausstreckt. Eine andere Frauengestalt, neben welcher zwei kleinere sichtbar werden, steht vor der Sitzenden und scheint ihr eine Binde zu überreichen. Ein sinnig zarter Zug von Ge-



Fig. 90. Vom Harpyienmonument zu Xanthos. Brit. Museum.

müthsleben weht uns wie ein Hauch alt-attischer Kunst aus dem Relief an. Dieselbe Feinheit, die sich noch mit alterthümlicher Befangenheit mischt, begegnet uns in dem grossen 1864 auf der Insel Thasos entdeckten und seitdem nach Paris ins Louvre gelangten Relief. Aus drei Seiten bestehend, zeigt es auf der breiten vorderen in der Mitte eine thürartige Nische, daneben links den von einer Jungfrau bekränzten Apollo mit der Kithara, rechts drei andre jenen entgegenschreitende Nymphen oder Chariten, sodann auf der Schmalseite noch vier ähnliche sammt dem die eine führenden Hermes. (Fig. 91.) Die zierliche Behandlung und die sittige Scheu der leise schreitenden Jungfrauen constrastirt in anziehender Weise mit den schon etwas freier bewegten Gestalten der beiden Götter.

Lehrt uns diese kleine Auswahl der erhaltenen Werke innerhalb derselben Periode und derselben alterthümlich befangenen Auffassung bestimmte stylistische Verschiedenheiten in den einzelnen Lokalen der Kunstübung kennen, so wird diese Wahrnehmung bestätigt durch das, was die alten Schriftsteller über die einzelnen Kunstschulen Griechenlands in dieser Epoche berichten. Hellas und noch mehr der Peloponnes steht jetzt in erster Linie. In Argos finden wir als berühmten Meister den *Ageladas* etwa von 515

bis 455 vor Chr. thätig, berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine drei grossen Schüler, Phidias, Myron und Polyklet, das glänzende Dreigestirn der höchsten Epoche griechischer Kunst. In Sikyon lebt zu gleicher Zeit mit seinem Bruder *Aristokles*, dem Begründer einer langandauernden rüstigen Schule, der berühmtere *Kanachos*, der Meister der kolossalen Apollostatue von Milet, erfahren nicht bloss im Erzguss und der Goldelfenbein-Technik, sondern auch in der Holzbildnerei. Aegina, die damals noch unbezwungene handelblühende Insel, verherrlichen die beiden Meister *Kallon* und *Onatas*, letzterer namentlich durch mehrere grosse Gruppen von Erzstatuen, kriegerische Scenen der Heldensage bekannt. Athen endlich hat neben andern Künstlern den *Hegias* (oder Hegesias), der schon als Lehrer des Phidias

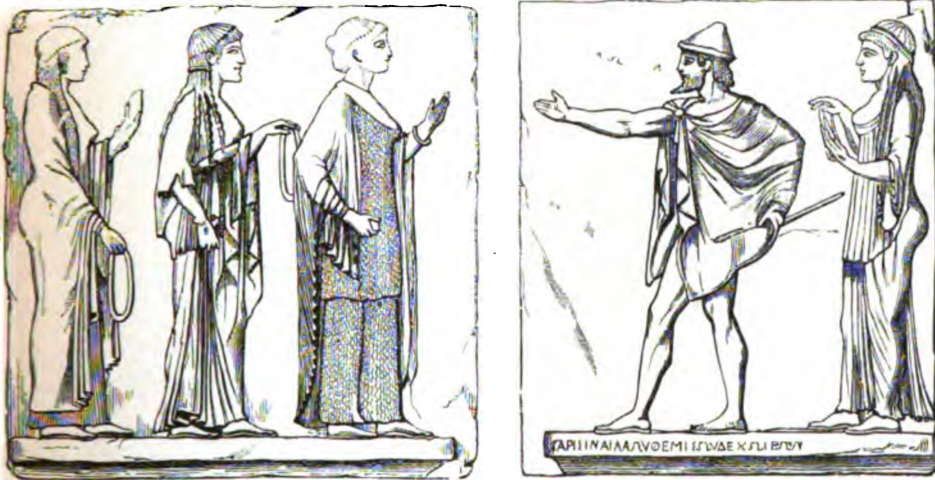


Fig. 91. Relief von Thasos. Paris.

Bedeutung für die Kunstgeschichte hat, und die beiden Meister *Kritios* und *Nesiotes*, welche ein Denkmal der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton arbeiteten, nachdem ein älteres, von *Antenor* geschaffenes 480 von Xerxes entführt worden war. Von dieser bedeutenden Gruppe geben Nachbildungen auf athenischen Münzen und auf einem Marmorsessel (Fig. 92), sowie zwei späte Marmorstatuen im Museum zu Neapel eine Vorstellung. Man erkennt, mit welcher Lebenswahrheit die alten Künstler den Moment aufgefasst haben, wo der jüngere Harmodios mit gezücktem Schwerte vorstürzt, von seinem älteren Freunde unterstützt und gedeckt. Was wir übrigens vom Styl aller dieser Meister erfahren, deren Werke untergegangen sind, beschränkt sich auf die allgemeinen Andeutungen, dass derselbe streng, hart und alterthümlich gewesen sei, und wenn auch gewisse Unterschiede zwischen ihnen gemacht werden, so vermögen wir daraus keine klare Vorstellung ihres Wesens zu gewinnen.

Um so wichtiger ist es für uns, dass vor einem halben Jahrhundert die berühmten Statuengruppen vom Athenetempel zu Aegina entdeckt

wurden, deren Entstehung mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Zeit zwischen 500 und 480 v. Chr. fällt und die gegenwärtig zu den Schätzen der Münchener Glyptothek gehören. Die eilf Gestalten des westlichen Giebels sind fast vollständig erhalten, und von denen des östlichen so viel, dass auch hier die Composition bis in's Einzelne zu ermitteln ist. In beiden Feldern handelt es sich um die Kämpfe der Griechen gegen die Trojaner, in beiden wird um den Leichnam eines gefallenen Griechen gestritten, den Pallas Athene selbst durch ihr Dazwischentreten in Schutz nimmt. In der Mitte des Giebelfeldes steht die Göttin in voller Rüstung mit Helm und Panzer, mit Speer und Schild, den Gefallenen deckend, nach welchem ein Feind sich vorbeugend schon die Arme ausstreckt, (Fig. 93). Von beiden Seiten eilen in symmetrischer Anordnung zwei Krieger mit geschwungenen Speeren herbei, denen jederseits zwei Knieende, der nächstfolgende mit der Lanze, der andere mit dem Bogen sich anschliessen; den äussersten Winkel des Giebels füllt jederseits ein verwundet Daliegender. Ganz dieselbe Anordnung, nur im Einzelnen mit variirten Stellungen, wiederholt sich im andern Giebelfeld. Im westlichen handelt es sich um die Leiche des Achill, welche Ajax mit andern Helden gegen die Trojer, unter denen man Paris an der phrygischen Mütze und an der asiatischen Beinbekleidung erkennt; im östlichen ist es die Leiche des Oikles, welche Herakles und Telamon gegen den trojischen Laomedon vertheidigen. Wie dort Paris durch besondere Tracht, ist hier Herakles durch das Löwenfell charakterisirt. Alle andern mit Ausnahme der Göttin sind ganz nackt, nur ein Helm bedeckt das kurze krause Haar. Die Körper sind bis in's Kleinste mit vollendeter Kenntniss und vollkommener Meisterschaft der Technik durchgeführt, Leben und Bewegung in den kräftig angespannten Muskeln, den schwellenden Adern mit unübertrefflicher Prägnanz ausgedrückt. Gehen die äginetischen Werke hierin schon einen Schritt über den Apollo von Tenea hinaus, so thun sie dies noch entschiedener in der freien Energie, mit welcher die Körper in den verschiedensten Stellungen, im stürmischen Anlauf, im Niederknieen, im Hinsinken und Vorbeugen behandelt sind. Dabei ist ausschliesslich ein strenger und noch herber, durch keine Idealität gedämpfter Naturalismus vorwaltend; es sind mehr athletische als heroische Gestalten, und der Künstler hat mehr die Kraft als die Schönheit des Körpers im Auge gehabt. Je vollendeter aber in den Körpern jede Bewegung zum Ausdruck gekommen, um so schärfer contrastirt damit die starre Ausdruckslosigkeit, das blöde Lächeln der Köpfe. Derselbe Meister, der das Gesetz des Muskelspiels im ganzen Körper so vortrefflich erkannt hat, versteht sich noch nicht auf jene Re-

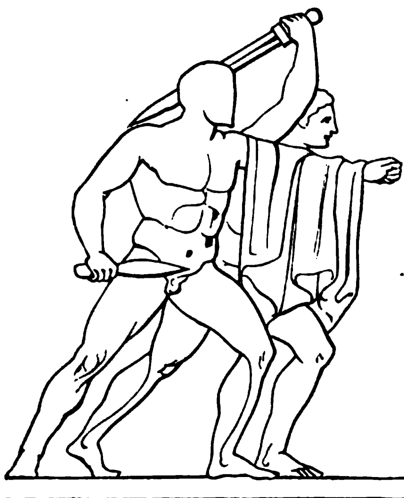


Fig. 92. Nachbildung der Tyrannenmörder zu Athen.

gungen, die in den Mienen des Antlitzes elektrisch vibriren; desshalb sagen die Gesichter seiner Helden uns nichts von inneren Motiven, ja selbst nichts von der Aufregung des Kampfes. Vollends befangen ist endlich die Gestalt der Göttin, und wenn es auch gewiss begründete Absicht war, sie durch die blosse feierliche Erscheinung als mächtige Schützerin zu bezeichnen, so gibt doch ihre ungeschickte Stellung Zeugniss von der Strenge, in welcher damals noch bei Götterdarstellungen die Kunst befangen war. Musterhaft sind dagegen die Gesetze architektonischer Raumausfüllung befolgt. Endlich ist auch nicht zu verkennen, dass die Gestalten des östlichen Giebelfeldes, namentlich Herakles und der sterbende Krieger, an Lebenswahrheit und Ausdruck der Köpfe der starren Gebundenheit im westlichen Giebel überlegen sind und den Fortschritt einer jüngeren Generation verrathen.



Fig. 93. Statuen vom Westgiebel des Tempels zu Aegina. München.

Einer etwas späteren Zeit gehören einige Metopenreliefs im Museum zu Palermo an, welche von einem jüngeren Tempel zu Selinunt herrühren. Man sieht verschiedene Kampfscenen, das tragische Geschick des Aktäon, die Zusammenkunft des Zeus und der Hera, Herakles im Kampf mit einer Amazone. Grosse Energie der Darstellung, Freiheit der Composition und im Ganzen tüchtiges Verständniss des Körpers, der bis ins Einzelne höchst lebendig durchgeführt ist. Der Typus der Köpfe ist eine Fortbildung jenes älteren selinuntischen: in dem regelmässig gekrausten Haar, den scharfen Lippen, den von kräftigen Lidern eingefassten Augen spricht sich das Primitive, Alterthümliche deutlich aus, doch geht der lebendige frische Ausdruck der Köpfe schon entschieden über die Starrheit der Aegineten hinaus. Das Material ist ein stark verwitterter Kalktuff, dem nur bei den weiblichen Figuren Kopf, Hände und Füsse von weissem Marmor angefügt sind.

Was sonst noch von Werken dieser Frühzeit sich findet, lässt sich zumeist nicht auf ein bestimmtes Lokal zurückführen. In späteren Zeiten einer entwickelteren Kunst hat man mit Vorliebe für gewisse Götterstatuen

die alterthümliche Weise aufgenommen, und durch zierliche Parallelfalten des Gewandes, schematisch gekräuseltes Haar und nachgeahmte Strenge der Gesichtszüge den Eindruck jener alten Werke hervorzubringen gesucht. Doch erkennt man gewöhnlich an einer gewissen gezierten Haltung der Hände und Stellung der Füsse, bisweilen auch an scheinbar geringfügigen Nebensachen den späteren Ursprung. Unter diesen archaistischen (alterthümelnden) Werken nennen wir die berühmte kopf- und armlose Statue der Athene in Dresden, an deren vorderem Gewandstreifen die höchst lebendigen reliefirten Kampfscenen den steilen Faltenwurf des Peplos Lügen strafen; ähnlich die fein durchgeführte Artemisstatue in Neapel, der vielgenannte Altar der Zwölfgötter in Paris u. A.



Fig. 94. Diskobol nach Myron. Vatic.

Den Uebergang zur folgenden Epoche, zur Zeit der höchsten Blüthe, bilden einige Meister, die zwar noch als Vertreter des Alten bezeichnet werden, die aber in feinerer Durchführung sowie in Erweiterung der Darstellungskreise der freiesten und höchsten Vollendung nahe kommen. Der erste ist *Kalamis* von Athen, ein höchst vielseitiger und mannichfach thätiger Künstler. Götterbilder, heroische Frauengestalten, Rosse mit Reitern und Viergespanne werden von ihm erwähnt; in Marmor, in Erz wie in chryselephantiner Kunst war er thätig, und selbst kleine ciselirte Werke von ihm wurden geschätzt. Unübertrefflich sollen seine Pferde gewesen sein, edel seine Frauengestalten, und so mag ein Zug feineren Lebens seine Werke von denen seiner Vorgänger unterschieden haben. Ein widdertragender Hermes, den er für Tanagra gearbeitet hatte, ist nur in Nachbildungen auf uns gekommen. In einem kürzlich zu Athen entdeckten Relief[1] sind die Grundzüge dieser Composition mit der ganzen Feinheit der alten attischen Kunst wiedergegeben.

Ungefähr gleichzeitig mit ihm, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (etwa bis 470), war *Pythagoras* aus Region, ein grossgriechischer Künstler, thätig, ausschliesslich in Erzguss seine kräftig entwickelten, lebhaft bewegten Werke bildend, unter denen vorzüglich Heroenkämpfe und athletische Siegerstatuen gepriesen werden.

Verwandt mit seiner mehr naturalistischen Richtung, aber ungleich bedeutender, war *Myron*, dessen Hauptthätigkeit Athen gehört. Auch er zog das Erz jedem andern Material vor, war aber in den Gegenständen seiner

[1] Publicirt von *C. von Lützow* in den Annali d. Inst. 1869.

Kunst weit mannichfaltiger als jener. Man rühmte von ihm Götterbilder, Heroendarstellungen, athletische Siegerstatuen, unter denen der Läufer Ladas hochberühmt war, und zu denen auch der nicht minder bewunderte Diskuswerfer zu rechnen ist, von welchem vielleicht mehrere Marmorkopien, vor allen die treffliche des Pal. Massimi und die des Vaticans zu Rom (Fig. 94) Zeugniss ablegen. Hier ist die feinste Beobachtung des Lebens, die prägnanteste Auffassung einer kühnen rapiden Bewegung, die höchste Freiheit im Ausdruck der Action unübertrefflich vollendet hingestellt. Dieselbe frappante Lebendigkeit des Ausdruckes zeigt die Marmorstatue eines Satyrs im Museum des Laterans, in welchem man ebenfalls die Nachbildung eines myronischen Werkes erkannt hat. (Fig. 95.) Es ist nämlich Marsyas gemeint, der die von Athene fortgeworfenen Flöten findet und sie sich voll Freude anzueignen im Begriff ist. Eine unrichtige Restauration, die der Figur Castagnetten in die Hände gegeben hat, verdunkelt die Bedeutung derselben. Ausserdem kannte man von dem grossen Meister vor Allem Thierbildnisse von unnachahmlicher frappanter Lebenswahrheit, unter denen der berühmten Kuh allgemeine Bewunderung gezollt wurde, ohne dass wir aus den zahlreichen witzigen Epigrammen Genaueres über ihre Darstellung erführen.



Fig. 95. Marsyas nach Myron.

Mit diesen letztgenannten Meistern hatte die Kunst die höchste Freiheit in der Ausbildung des Körperlichen erreicht, hatte jede Schwierigkeit der Darstellung des äusseren Lebens siegreich überwunden, und war nun reif, den letzten Idealforderungen völlig zu genügen. Auf diesem Grenzpunkt beginnt die

zweite Epoche,

die Zeit jenes wundersamen Aufschwunges des ganzen hellenischen Lebens, die durch die glorreichen Siege über die Perser eingeleitet wird und nur zu bald in dem durch Sparta's Eifersucht angefachten peloponnesischen Krieg ihr Ende erreicht. Erst jetzt erhob sich im Gegensatz gegen die Barbaren der hellenische Volksgeist zum höchsten Bewusstsein edler Freiheit und Würde. Athen fasste in sich wie in einem Brennpunkt die ganze Fülle und Vielseitigkeit des Griechenthums und verklärte es zur schönen Einheit. Jetzt erst werden die tiefsten Gedanken des hellenischen Geistes in der Plastik verkörpert, und die Göttergestalten erheben sich zu jener feierlichen Erhabenheit, die zum ersten Mal in rein menschlicher Bildung die Anschauungen der höchsten Wesen künstlerisch verkörpert. Dieser Sieg der neuen Zeit über die alte vollzieht sich

durch die Kraft eines der wunderbarsten Künstlergeister aller Zeiten, des *Phidias.* [1]

Er war der Sohn des Charmides und wurde gegen das Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren. Anfangs soll er sich der Malerei gewidmet haben, bald aber wandte er sich der Plastik zu, in welcher Hegias und Ageladas ihn unterwiesen. Die erste Periode seiner schöpferischen Thätigkeit fällt in die Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung. Seine höchste Entwicklung beginnt jedoch erst unter seinem grossen Freunde Perikles und umfasst sein reifes Mannesalter und seine letzte Lebenszeit, die etwa auf 68 Jahre berechnet wird. Nachdem er die höchsten Ideen des hellenischen Geistes plastisch verkörpert hatte und die Bewunderung seiner Zeit geworden war, traf ihn im Alter das Geschick, von den Feinden des Perikles schimpflich angeklagt und von dem wankelmüthigen Volk zum Kerker verdammt zu werden, wo er, vielleicht an Gift, gestorben ist.

Mehr als von seinen äusseren Lebensumständen wissen wir von den Werken seines Geistes, von deren Bewunderung das ganze Alterthum voll war. In die erste Epoche seines Lebens gehören mit Bestimmtheit mehrere grosse Arbeiten, namentlich eine Gruppe von Erzfiguren, Heroen des attischen Landes darstellend, deren Mitte Miltiades bildete, und welche die Athener zum Dank für den Sieg bei Marathon in Delphi aufgestellt hatten. Sodann eine Statue der Athene in Platää, ein mit Gold überkleidetes Holzbild, an dem die nackten Theile aus Marmor angesetzt waren; vor allen aber das in Erz gegossene Kolossalbildniss der Athene, welches auf der Akropolis zu Athen stand und den von fern Heranfahrenden auf hohem Meere schon sichtbar ward. Die Athener hatten es zur Erinnerung an den Sieg über die Perser aus der marathonischen Beute errichten lassen. Nur auf attischen Münzen ist uns ein Abbild dieses Werkes erhalten, leider jedoch in so verschiedener Auffassung, dass wir über wesentliche Punkte im Zweifel bleiben. Einmal steht die Göttin mit niedergesetztem Schilde, der von der rechten Hand gehalten wird, während in der Linken sich die Lanze befindet; ein ander Mal hat sie mit dem Schilde den linken Arm bewehrt und stützt sich mit hocherhobener Rechten auf die Lanze. Doch hat die letztere Stellung mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da sie für die Bezeichnung einer Pallas Promachos (Vorkämpferin) einen Anhalt bietet, und die erstere, mehr friedlich gelassene Haltung uns an einem andern Werke des Phidias begegnen wird. Die Höhe der Statue mag mit dem Postament nicht viel weniger als 70 Fuss betragen haben.

Höher und umfassender gestaltete sich des Phidias Thätigkeit bei den grossartigen Unternehmungen, durch welche Perikles seine Vaterstadt verherrlichte. Wir wissen, dass bei den erhabenen Bauten, mit welchen der gewaltige Athener die Akropolis schmückte, der Leitung und dem Einfluss des Phidias die bedeutsamste Stelle angewiesen war, und dürfen annehmen, dass die würdevolle Anlage dieser Werke grossentheils seinem Genius zu verdanken ist. Nicht bloss hatte er mit seinen Schülern und Gehülfen den unerschöpflich reichen plastischen Schmuck des Parthenon, des glänzenden Festtempels der Athene, zu schaffen, sondern das gefeierte Bild der Göttin selbst wurde ihm zur Ausführung übertragen. Was zunächst das Letztere

---

[1] Vgl. das geistvolle Buch von *Eugen Petersen*, die Kunst des Phidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873.

betrifft, das lange vor dem Tempel spurlos zu Grunde gegangen ist, so war es ein etwa 40 Fuss hohes aus Gold und Elfenbein über einem hölzernen Kern zusammengefügtes Bild. Die Athener hatten es aus der Beute von Salamis errichten lassen, und das dazu verwandte Gold hatte allein einen Werth von 44 Talenten, 786,500 Thalern unsres Geldes. Auch hier war die jungfräuliche Göttin aufrecht stehend, aber nicht mit erhobenem Schild als die rüstige Vorkämpferin ihres Volkes, sondern als friedliche schutzverleihende und siegspendende Gottheit aufgefasst. Ein goldener Helm bedeckte den ernsten schönen Kopf, ein Panzer mit dem elfenbeinernen Medusenhaupt die Brust, ein lang herabwallendes goldenes Gewand die ganze Gestalt; der Schild war zum Zeichen friedlicher Ruhe auf den Boden gestellt, die Lanze angelehnt, unter dem Schild ringelte sich die Burgschlange empor, wie wir aus einer kleinen in Athen gefundenen Marmornachbildung wissen; eine 6 Fuss hohe Statue der Nike schwebte, einen goldenen Kranz haltend, auf der vorgestreckten rechten Hand der Göttin, als sinnige Hindeutung auf die Siegespreise, welche hier Angesichts der Göttin von den Magistraten der Stadt den Siegern in den panathenäischen Festspielen überreicht wurden. Die Pracht des Stoffes wurde durch die Fülle künstlerischen Schmucks noch übertroffen. Die nackten Theile waren aus Elfenbein, die Augen aus funkelnden Edelsteinen, Gewand, Haar und Waffen aus Gold getrieben. Eine Sphinx zierte die Mitte, zwei Greifen die Seiten des Helms, am Schilde waren aussen die Amazonenkämpfe, innen der Krieg der Götter mit den Giganten ciselirt, und selbst den Rand der Sandalen hatte der Künstler mit Centaurenkämpfen geschmückt, ja sogar die Basis zeigte eine Reliefdarstellung der Geburt der Pandora. Von der Amazonenschlacht des Schildes ist neuerdings in einem fragmentirten Marmorschild des britischen Museums eine spätere Nachbildung entdeckt worden. All dieser Reichthum diente aber nur dazu, die grossartige Einfachheit, die ruhige Würde der Gestalt noch mehr hervorzuheben. In ihr hatte Phidias den Charakter der Athene, der ernsten Göttin der Weisheit, der milden Beschützerin Attika's für alle Zeiten festgestellt, und die edelsten unter den auf uns gekommenen Statuen der Athene lassen uns noch jetzt einen schwachen Nachklang jenes gepriesenen Vorbildes ahnen.

Noch mehr als in dieser Statue war in einer von den Lemniern auf die Akropolis gestifteten Athene die herbe Jungfräulichkeit der Göttin zu hoher geistiger Schönheit verklärt, so dass ein altes Epigramm einen Vergleich mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles aufstellt, und Paris einen Rinderhirten schilt, dass er nicht der Athene den Preis zuerkannt habe.

Die Athene des Parthenon wurde 437 v. Chr. vollendet und geweiht. Sie allein sammt der reichen plastischen Ausschmückung des Tempels macht den Meister zum ersten Plastiker aller Zeiten. Dennoch sollte er am Abend seines Lebens noch ein Werk schaffen, das nach dem Urtheile des gesammten Alterthums alle anderen Werke verdunkelte und mit Recht als die höchste Schöpfung der Plastik aller Zeiten gepriesen wird: das kolossale Goldelfenbeinbild des Zeus zu Olympia. Nach Vollendung seiner Schöpfungen auf der Akropolis wurde Phidias mit einer Schaar seiner besten Schüler nach Elis berufen; der Staat liess ihm eine Werkstatt errichten, die noch in später Zeit mit Verehrung gepflegt und gezeigt wurde; im Jahr 432 kehrte er nach Vollendung seines Werkes, mit Ehren über-

häuft, nach seiner Vaterstadt zurück. Der Vater der Götter und Menschen sass in der Cella seines olympischen Festtempels auf glänzendem Thron, das Haupt mit goldenem Oelkranz bedeckt; in der Rechten hielt er die Nike, die eine Siegesbinde in den Händen und einen goldenen Kranz auf dem Haupte trug; in der Linken ruhte das reichgeschmückte Scepter. Auch hier war durch die Siegesgöttin die Hindeutung auf die olympischen Spiele und die Vertheilung der Siegespreise ausgedrückt. Der Oberkörper des sitzenden Gottes war nackt aus schimmerndem Elfenbein gebildet, die untern Theile verhüllte ein reich mit Blumen und Figuren ausgelegter goldener Mantel. Im Gegensatz zu der erhabenen Einfachheit der Gestalt war der Thron des Gottes ein Werk der reichsten und mannigfaltigsten Kunst, mit Gold und edlen Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein geschmückt. Siegesgöttinnen, vier oben und zwei unten, waren an jedem Fusse des Thrones angebracht, an den Querriegeln stellten Reliefbilder die acht



Fig. 96. Münzen von Elis. (Nach Overbeck.)

alten Kampfarten und die Kämpfe des Herakles und Theseus gegen die Amazonen dar. Ausserdem stützten Säulen zwischen den Füssen den gewaltig belasteten Sitz, und den unteren Abschluss bildeten Schranken, an denen der Maler *Panänos* Darstellungen aus der Heroensage ausgeführt hatte. Noch werden Sphinxgestalten und Reliefs, welche das Schicksal der Niobiden darstellten, am Unterbau des Thrones erwähnt, an der Rücklehne ferner die Gestalten der Chariten und der Horen, am Schemel goldene Löwen und Amazonenkämpfe, endlich an der Basis selbst Reliefs von Göttergestalten. Aus dieser unermesslichen Fülle von Gestalten, in denen die reiche Phantasie des Meisters mit der Schönheit der Ausführung wetteiferte, erhob sich in wunderbarer Majestät gross und feierlich die Gestalt des höchsten hellenischen Gottes. Phidias hatte ihn als gütigen Vater der Götter und Menschen, aber auch als gewaltigen Herrscher im Olympos dargestellt. Als Vorbild hatten ihm dabei jene homerischen Verse vorgeschwebt, in denen Zeus huldvoll die Bitte der Thetis gewährt:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.

Ueber 800 Jahre thronte das Bild des Gottes unversehrt in seinem Tempel, bis ein Brand im 5. Jahrhundert n. Chr. beide zerstörte. Von dem ernsten, gedankenvollen Ausdruck des Kopfes geben uns einige Münzen von Elis eine Andeutung, ebenso von der Composition der Statue selbst. (Fig. 96.) Dagegen sehen wir in allen späteren Nachbildungen, deren schönste die kolossale Marmorbüste von Otricoli im Vatican ist (Fig. 97), schon eine viel freiere Auffassung und mehr naturalistische Behandlung. Gleichwohl



Fig. 97. Zeusbüste von Otricoli. Vatican.

wirken unverkennbar selbst in dieser Umbildung die Grundzüge der Schöpfung des Phidias ergreifend nach. Die kühn aufgebäumten und auf beiden Seiten niederfallenden Locken, die gedrungene Stirn mit den kühn geschwungenen Brauen, unter denen hervor die grossen Augen über das weite Weltall zu blicken scheinen, die breit und mächtig vorspringende Nase, das Alles spricht die Energie und Weisheit des höchsten hellenischen Gottes gewaltig aus, während in den vollen geöffneten Lippen mildes Wohlwollen ruht, und der üppige Bart gleich den fest und schön gerundeten Wangen sinnliche Kraft und unvergängliche Mannesschönheit verrathen. Wie das gesammte Alterthum von dem erhabenen Eindruck des Phidiasischen Zeus hingerissen

war, wird uns vielfach bezeugt. Ganz Griechenland wallfahrtete zu ihm, und glücklich wurde jeder gepriesen, der ihn gesehen; dem hochgebildeten Römer Aemilius Paulus schien der Gott selbst gegenwärtig zu sein; Andere nennen seinen Anblick ein Zaubermittel, das Leid und Sorge vergessen mache, und ein anderer Römer sagt geradezu, Phidias habe in seinem Zeus der Religion selbst ein neues Moment hinzugefügt. Am ergreifendsten aber wird die Unübertrefflichkeit des Werkes in jener schönen Sage ausgedrückt, welche erzählte, dass Phidias nach Vollendung seiner Statue, als er sinnend sein Werk betrachtete, zum Zeus betend die Hände erhoben und um ein Zeichen gefleht habe, ob sein Werk dem Gotte wohlgefällig sei. Da plötzlich zuckte aus heiterem Himmel von der Rechten durch die Oeffnung des Daches in den Boden des Tempels ein Blitz nieder, als unverkennbares Zeichen vom höchsten Wohlgefallen des Donnerers.

Ausser diesen Hauptwerken wurden von Phidias noch mehrere Statuen der Aphrodite gerühmt, vor allen ein Goldelfenbeinbild zu Elis. Aber auch hier war es nicht der sinnliche Liebreiz, sondern die göttliche Erhabenheit einer Aphrodite-Urania, welche er darstellte.

Dass Phidias vorzüglich Götterbildner war und dass er unter den Göttergestalten diejenigen verkörperte, deren Wesen vorzüglich in geistiger Hoheit wurzelt, bezeichnet den Grundcharakter seiner Kunst, den Fortschritt seines Schaffens gegen alle früheren, den Vorzug desselben gegen alle gleichzeitigen und späteren Werke. Im Vollbesitz der unübertrefflichen Meisterschaft, welche die griechische Kunst durch rastloses Ringen kurz vor seinem Auftreten in der Darstellung des Körperlichen sich errungen hatte, war sein hoher Genius berufen, die gewonnenen Resultate zur Ausprägung der höchsten Ideen zu verwenden und damit der Kunst neben vollendeter Schönheit zugleich den Charakter der Erhabenheit zu verleihen. Desshalb heisst es von ihm, er allein habe Ebenbilder der Götter gesehen und allein sie zur Anschauung gebracht. Selbst in der Erzählung, dass er mit andern Meistern im Wettstreit eine Amazone gebildet und darin von seinem grossen Zeitgenossen *Polyklet* besiegt worden sei, bestätigt die ideale Richtung seiner Kunst. Wie aber seine Werke die höchsten Begriffe des Volkes verwirklicht, die Ideale des hellenischen Gottesbewusstseins verkörpert haben, beweist die allgemeine Bewunderung der antiken Welt. Mit jener Erhabenheit der Anschauung verband sich sodann in ihm einerseits eine unversiegliche Fülle schöpferischer Phantasie, eine unvergleichliche Sorgfalt in der formellen Vollendung und eine, jede Technik und jedes Material mit gleicher Freiheit beherrschende Meisterschaft. Wir werden dies später bei der Betrachtung der Parthenonsculpturen noch eingehender schätzen lernen. Ehe wir diese jedoch betrachten, sehen wir uns nach den Schülern und Gefährten um, die den grossen Meister bei seinen umfassenden Unternehmungen unterstützten.

Der ausgezeichnetste unter ihnen scheint *Alkamenes* gewesen zu sein, den wir bis zum Jahre 402 verfolgen können. Wahrscheinlich ging er am meisten auf die ideale Richtung seines Lehrers ein, wie denn auch er hauptsächlich Götterbilder geschaffen hat. Ausser einer marmornen Aphrodite-Urania in Athen und zwei Athenestatuen, deren eine im Heraklestempel zu Theben nach Vertreibung der dreissig Tyrannen durch Thrasybul als Weihgeschenk aufgestellt wurde, nennt man von ihm eine dreigestaltige Hekate auf der Ante der südlichen Burgmauer zu Athen, ferner Ares und

Hephästos, Asklepios und Dionysos und endlich die Hera. Letztere hatte er in einem Tempel zwischen Athen und dem Hafen Phaleros dargestellt. Vielleicht giebt die herrliche Büste der Juno in Villa Ludovisi zu Rom, welche man früher auf ein Polykletisches Werk zurückführen wollte, eine ungefähre Vorstellung von der Auffassung des Alkamenes. (Fig. 98). Ausserdem schuf er die Statuengruppe für den Westgiebel des Tempels



Fig. 98. Juno Ludovisi; vielleicht nach Alkamenes.

zu Olympia, welche den Kampf der Centauren und Lapithen darstellte. Alkamenes zeigt sich demnach als vielseitiger phantasiereicher Nachfolger seines Meisters. Neben ihm erscheint als der Bedeutendste unter den Schülern *Agorakritos*, der besondere Liebling des Phidias, der allem Anscheine nach in ähnlicher Weise thätig war. Von den übrigen zahlreichen Schülern heben wir nur noch den *Päonios* hervor, der für den Zeustempel zu Olympia die Gruppe des östlichen Giebels schuf, welche den Wettkampf des Pelops und Oenomaos um den Besitz des Landes Elis darstellte und

den *Kolotes*, der eine besondere Fertigkeit in der chryselephantinen Technik gehabt haben muss.

Trotz aller Nachrichen der Alten würden wir nur unbestimmte Vorstellungen von der Höhe und Kunstvollendung der attischen Kunst dieser glorreichen Epoche haben, wenn nicht selbst durch alle gewaltsamen Zer-

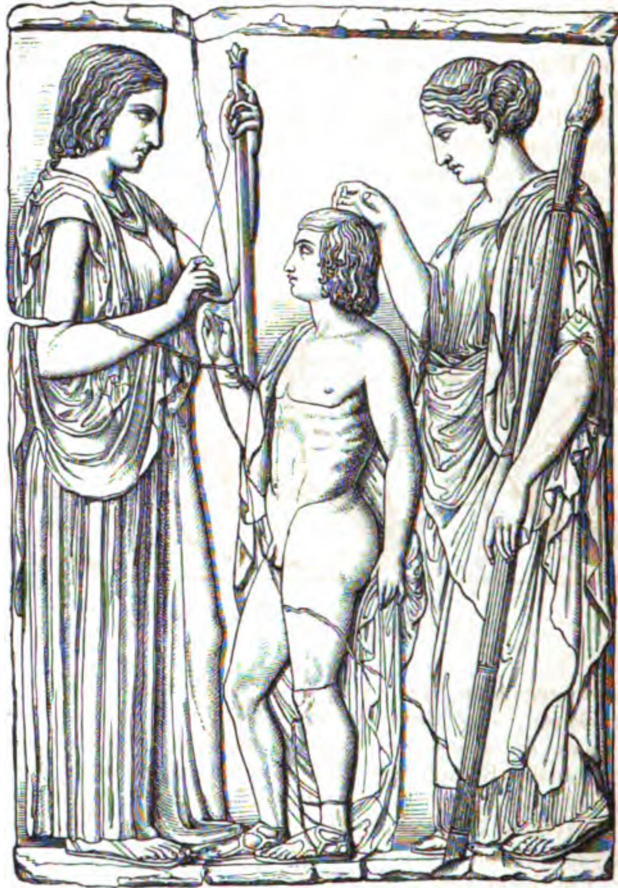


Fig. 99. Relief von Eleusis.

störungen sich eine Anzahl bedeutender Sculpturen der athenischen Tempel erhalten hätten, durch deren Entdeckung erst klar geworden ist, welche Bewandtniss es mit dem erhabenen Style des Phidias hat, und wie unendlich die griechische Kunst jener Zeit sich über all die glänzenden Werke der späteren Epochen erhebt, die man noch im vorigen Jahrhundert als die Spitzen aller plastischen Kunst verehrte. Bedenken wir nun, dass alle diese Werke, so schön und herrlich sie sind, doch immer in ihrer Ausführung nur als Erzeugnisse der Werkstatt zu betrachten sind, so eröffnet

sich uns eine ahnungsvolle Perspective auf jene wunderbaren, unwiederbringlich verlorenen Schöpfungen, in denen der Geist des höchsten Meisters jeden Meisselschlag beseelte.

Zuvörderst sei mit einigen Worten des edlen Marmorreliefs (Fig. 99) gedacht, welches vor einigen Jahren zu Eleusis gefunden und in das Museum nach Athen gebracht worden ist. Es stellt Demeter mit der Fackel und Kora mit dem Scepter dar, die an einem zwischen ihnen stehenden Jüngling, der kaum das Knabenalter überschritten hat, (Triptolemos oder Iacchos?) eine Weihehandlung vornehmen. Der edle Styl der Gewänder, die feierliche Ruhe der Gestalten, die schöne Vertheilung im Raum geben diesem Werke einen hohen künstlerischen Werth. Geistesverwandt mit den Fries des Parthenon, verräth es doch in gewissen Theilen noch die leisen Spuren alterthümlicher Befangenheit, so dass es zu den Arbeiten gehört, die erst an der Schwelle der höchsten Blüthezeit stehen.

Diese selbst wird nun zunächst glanzvoll vertreten durch die Sculpturen des Theseustempels zu Athen. Die Gruppen seiner beiden Giebel



Fig. 100. Vom Fries des Theseustempels.

sind verloren gegangen, aber von den 18 Metopen, welche mit Reliefs geschmückt waren, sind die meisten vollständig erhalten; ausserdem besitzen wir noch die Friese des Pronaos und des Opisthodomos. Die Metopen enthalten die Kämpfe des Herakles und die Thaten des Theseus in einem kräftigen Reliefstyl in gewaltiger Bewegung, feurig und schwungreich, in kraftvoller Naturwahrheit der Formen, und dabei meistens vortrefflich in den Raum componirt. Die Friese der Vor- und Hinterhalle, in minder kräftigem Relief durchgeführt, stellen ebenfalls Kämpfe dar. Im Opisthodom (Fig. 100) ist es die Schlacht, welche Theseus mit seinen Athenern und den Lapithen gegen die Centauren lieferte, die mit frevelhaftem Uebermuthe die Hochzeitfeier des Peirithoos zu unterbrechen wagten; im Pronaos sieht man ebenfalls Kämpfe im Beisein ruhig zuschauender Götter. Auch hier herrscht die höchste Energie der Bewegung in der Darstellung leidenschaftlich bewegten Kampfes, Siegens und Unterliegens, vollendete Kühnheit und Freiheit, jugendliche Frische und Ideenfülle der Composition. Verglichen mit den Aeginetengruppen zeigt sich hier der volle Sieg über die strenge Gebundenheit, die symmetrische Tautologie jener älteren Werke; alles ist flüssiger, freier, mannichfaltiger, und dieselbe

Leidenschaft, welche die Körper gewaltsam ergriffen hat, spricht sich im energischen Ausdruck der Köpfe frisch und lebensvoll aus.

Sehen wir in so kurzer Zeit solchen Fortschritt in der Entwicklung der hellenischen Plastik, so wird es uns nicht Wunder nehmen, in den

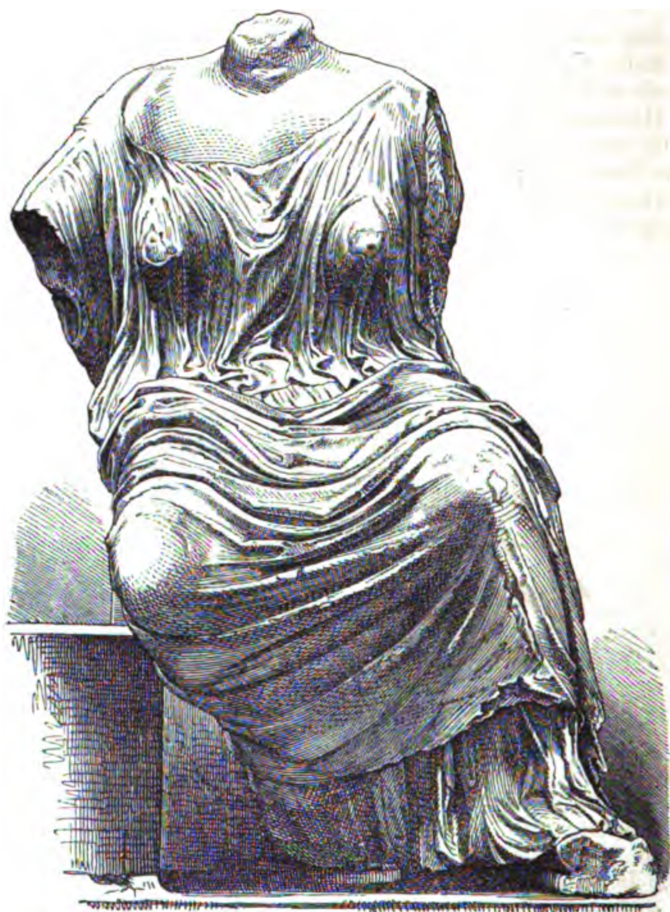


Fig. 101. Weibl. Figur vom östlichen Parthenongiebel. London.

Werken des Parthenon eine noch höhere, noch reinere, noch reifere Entfaltung der Kunst zu finden.[1] Wir wissen, dass Phidias mit seinen Schülern und Genossen diese Welt von plastischen Schöpfungen ins Leben gerufen hat und dürfen jedenfalls in der Composition des Ganzen, im Entwurf aller wesentlichen Dinge die Hand des Meisters selbst vermuthen. Leider ist nach der gewaltsamen Zerstörung des Wunderbaues durch die

[1] Denkm. der Kunst Taf. 17. (V.-A. Taf. 8.) Vgl. *Ad. Michaelis*, der Parthenon, mit einem Bilderatlas. Leipzig 1871. 8. u. Fol.

Venetianer im Jahre 1687 nur eine Masse zerrissener Einzelheiten übrig geblieben, die ein völliges Erkennen des Zusammenhangs, ein Begreifen der ursprünglichen einheitlichen Idee des Ganzen nicht mehr zulassen; aber genug ist noch vorhanden, um das Wichtigste zu erfassen, um die unvergleichliche Schönheit zu geniessen. Von den Statuengruppen der beiden Giebel sind nur einzelne Figuren erhalten; aber durch eine glückliche Fügung wurde 15 Jahre vor der Zerstörung des Tempels der französische Maler Carrey nach Athen geführt, dessen Zeichnungen von den damals weit vollständiger erhaltenen Giebelgruppen die Pariser Bibliothek besitzt. Hiernach und aus den Angaben der Alten können wir in Gedanken die ursprünglichen Compositionen uns ergänzen.

Beide Darstellungen galten wie billig der Verherrlichung der Athene. Im östlichen Giebel über dem Eingang des Tempels war ihre Geburt oder richtiger der Moment nach der Geburt geschildert. Als Schauplatz



Fig. 102. Theseus (Dionysos?) vom östlichen Parthenongiebel. London.

der Darstellung haben wir uns den Olymp zu denken. Ohne Zweifel sah man hier Athene zum ersten Mal unter den Göttern erscheinen. Diese ganze Mittelgruppe ist verschwunden, aber die Figuren in den beiden Ecken sind grösstentheils erhalten. Sie zeigen einerseits Iris, die als himmlische Botin die frohe Kunde von der Geburt der Göttin hinausträgt, während anderseits ihr gegenüber Nike zu Athena hineilt. Rechts sind es drei Gestalten, zwei sitzende und die dritte der mittleren im Schoosse ruhend, nicht wie man wohl vermuthet hat, des Kekrops Töchter, Pandrosos, Aglauros und Herse (Fig. 101), sondern wahrscheinlich Aphrodite im Schoosse der Peitho, und eine nicht mit Sicherheit zu bestimmende Göttin; links zwei entsprechende, Demeter und ihre Tochter Kore, an die sich ein herrlicher ruhender Jüngling, vielleicht Dionysos, anschliesst (Fig. 102). Sind diese Reste unvergleichlich in den Raum componirt, so hat der Künstler die äussersten Ecken bewunderungswürdig schön und tiefsinnig verwendet. In der einen sieht man Selene mit ihrem Gespann in das Meer hinabtauchen, während in der andern Helios mit seinen schnaubenden Rossen aus den Fluthen heraufsteigt, wie eine tröstliche Verheissung des

neuen lichtvollen Tages, der mit der Geburt der Athene über die Welt heraufzieht. Was von diesen Gestalten erhalten ist, wurde grösstentheils durch Lord Elgin nach England geschafft und bildet jetzt die Spitze unter den Schätzen des britischen Museums in London. Sowohl die ganz bekleideten weiblichen Gestalten, als der nackte Körper des jugendlichen Gottes sind von einer Grossheit der Auffassung, einem Adel der Bewegung, einer harmonischen Schönheit der Durchbildung, dass im ganzen Bereiche der Kunst nichts mit ihnen sich messen kann. Der menschliche Körper ist in höchster Wahrheit, Freiheit und Schönheit erfasst, aber in einer so über alle Wirklichkeit erhabenen Macht und Herrlichkeit, dass ihn der unvergängliche Reiz göttlicher Idealität durchleuchtet. Aehnlich verhält es sich mit den weit geringeren Resten des westlichen Giebels, der zu Carrey's Zeit, wie seine Zeichnung beweist, fast vollständig noch erhalten war. Man sah hier den Kampf der Athene und des Poseidon um die Herrschaft des attischen Landes oder vielmehr den Moment nach der Entscheidung.

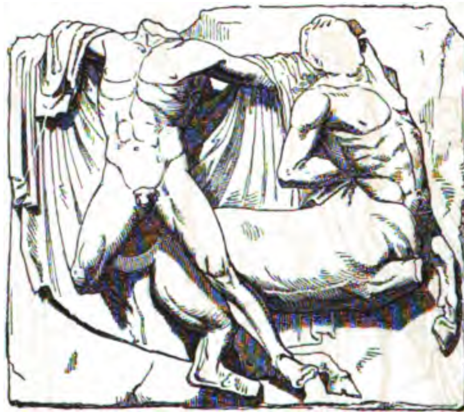


Fig. 103. Metope vom Parthenon.

Der Meerbeherrscher hatte mit gewaltiger Faust den Dreizack in den Felsgrund gestossen und einen Salzquell auf der Höhe der Akropolis hervorgerufen. Aber Athene liess dicht daneben den heiligen Oelbaum aus dem harten Felsgrund aufspriessen und hatte damit, als die grössere Wohlthäterin, die Herrschaft des Landes erlangt. Der Künstler hat für seine Giebelcomposition den Moment gewählt, wo die Göttin siegreich ihren seitwärts stehenden Wagen besteigen will, freudig von den harrenden Ihrigen begrüsst, während der besiegte Poseidon in gewaltigem Zorn weit ausschreitend, sich nach der andern Seite wendet, wo seine Gemahlin mit ihrem Gefolge seiner harrt. In die äussersten Ecken verlegte der Künstler die ruhenden Gestalten eines Flussgottes, des Kephisos einerseits, andrerseits des Ilissos und der Quellnymphe Kallirrhoë, als Bezeichnung des attischen Locals. Das Wichtigste, was von dieser Gruppe erhalten blieb, ist ausser dem Körper des ruhenden Flussgottes der Torso des Poseidon, ein Werk, das bei aller jammervollen Verstümmlung, in jeder Linie, in jedem Muskel,

jeder Ader die gewaltige Zorneswuth des meererschütternden Gottes vor Augen bringt.

Eine zweite, sehr ausgedehnte Reihe von Kunstwerken bildeten die Reliefs der Metopen, ehemals im Ganzen 92, von denen 31 noch an Ort und Stelle, eine im Louvre zu Paris, 17 im britischen Museum sich befinden, und auch diese geringe Zahl meistens im argen Zustande der Zerstörung. Wir werden daher niemals über den gedanklichen Zusammenhang, der diesen Bildwerken zu Grunde lag, ins Klare kommen. Die stark zerstörten Metopen der Ostseite lassen eine Darstellung der Gigantenschlacht erkennen, die besser erhaltenen Metopen der Südseite bieten Scenen aus

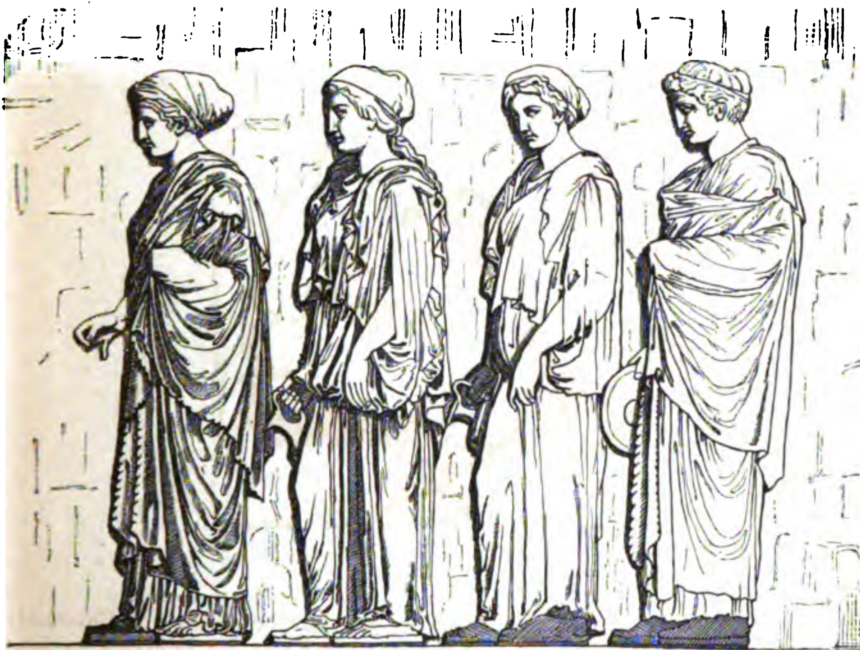


Fig. 104. Vom Fries des Parthenon.

den Centaurenkämpfen, einen der beliebtesten oft dargestellten Gegenstände attischer Kunst. Gleich denen des Theseustempels sind sie in starkem Hochrelief gehalten, voll kühnster Bewegung und gewaltiger leidenschaftlicher Anspannung, meistens jedoch gemildert durch hohe Schönheit der Körper und eine geniale Meisterschaft der Composition, die den strengen Bedingungen des Raumes in höchster Freiheit gerecht zu werden weiss. Sind die besten unter diesen Werken eines ersten Meisters würdig (Fig. 103), so begegnen uns doch auch andere, in denen die Compositionen befangen, die Raumfüllung nicht ganz genügend, die Körperbehandlung schwerfällig und selbst steif ist. Wir werden also annehmen dürfen, dass in diesem ausgedehnten Cyklus den verschiedenen ausführenden Gehülfen grössere Selbständigkeit eingeräumt wurde.

Zu all diesem Reichthum kam noch der grosse Fries, der in ununterbrochener Folge die Umfassungsmauer der Cella umzog und in seiner Länge von 522 Fuss, von denen wir noch über 400 Fuss in meist guter Erhaltung besitzen, wohl eine der ausgedehntesten Friescompositionen der Welt darstellt. Hier hatte der Künstler die Bedeutung des Tempels unvergleichlich schön ausgesprochen, indem er den Festzug schilderte, in welchem die gesammte Bürgerschaft Athens am Schluss der Panathenäen sich zur Burg hinauf bewegte, um die Schutzgöttin durch Darbringung eines von attischen Jungfrauen gewebten Prachtgewandes zu verehren. Bei diesem Zuge vereinte sich alles, was in Athen schön und herrlich war, die edle Blüthe der Jungfrauen, die frische Kraft der gymnastisch gebildeten Jünglinge und die feierliche Würde der vom Volk gewählten Magistrate. Eine schönere Gelegenheit, Anmuth und Hoheit in vielgestaltigem Reichthum zu entfalten, konnte der Plastik nicht geboten werden, aber in



Fig. 105. Vom Fries des Parthenon.

vollendeterer Weise war die Aufgabe auch nicht zu lösen, als wir sie hier im Werke des Meisters vor uns haben. Die Art, wie Phidias — denn nur von ihm und zwar bis ins Einzelne hinein kann diese wunderbare Composition herrühren — diese Aufgabe in hoher idealer Freiheit erfasst und gelöst hat, die wunderbare Einheit des Gedankens, der all dem reichen Leben zu Grunde liegt, ist himmelweit entfernt von dem platten Realismus, in dem die Kunst von heute solche Gegenstände auffassen würde, und der in der Meinung jener wiederhallt, die in dem Friese „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ erkennen zu müssen glauben. Dieser nüchternen Ansicht hat der Künstler selbst am schlagendsten dadurch widersprochen, dass er an der Ostseite über dem Eingang eine Versammlung thronender Götter dargestellt hat, in deren Gegenwart die Ueberreichung des Peplos

stattfindet. Die Spitze des Zuges hat eben den Tempel erreicht; die zunächst stehenden Gruppen, Archonten und Herolde, harren in ruhigem Gespräch, theils auf ihre Stäbe gestützt, auf das Ende der Ceremonie. Ihnen schliessen sich beiderseits Reihen athenischer Jungfrauen an, einzeln oder in Gruppen, manche mit Kannen und anderen Geräthen in den Händen. (Fig. 104.) Es sind, wie Overbeck sagt, „köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Festfeier versunken, erscheinen." Mit innigem Entzücken nimmt das Auge die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit wahr, mit welcher in diesen schlichten Gestalten dasselbe Grundmotiv variirt ist. Einen reizenden Contrast zu diesen ruhigen Gruppen bilden die Theile des Frieses an der südlichen und nördlichen Langseite, wo zuerst die Opferthiere, prachtvolle Rinder und Widder, bald in ruhigem Schreiten, bald in heftigem Sträuben, mit Mühe gebändigt von den kräftigen



Fig. 106. Vom Fries des Parthenon.

Führern, dargestellt sind. Dann folgen schreitende Frauen und Männer, dann Träger von Opfergaben, von Broden auf flachen Körben und von Flüssigkeiten in Krügen verschiedener Art, dann Flötenbläser und Kitharöden, denen sich mit ihren herrlichen Viergespannen die Wagenkämpfer anreihen. Den Beschluss bilden die feurig einhersprengenden Reiter, die Blüthe der männlichen Jugend Athens, edel und frei, auch sie in unvergleichlicher Mannichfaltigkeit. (Fig. 105). An der Westseite endlich sieht man andere Jünglinge, die sich eben zum Zuge rüsten (Fig. 106), ihre muthigen Rosse aufzäumen, die übermüthig sich bäumenden bändigen, die gebändigten in kunstvollen Reiterwendungen versuchen. So hat der Künstler in hoher Weisheit Beginn, Fortgang und Ende des Zuges in eine einheitlich durchdachte Composition zusammengefügt, und statt einer ermüdenden epischen Gleichmässigkeit seinem Werke das Gepräge dramatischen Lebens aufgedrückt und endlich in den Gestalten der Götter die ideale Bestimmung dieses heiteren Festgepränges offenbart. Und wie in diesem köstlichen

Friese die unvergängliche Schönheit und Herrlichkeit des atheniensischen Volkes, so unvergänglich leuchtet in ihm auch die Kunst seines Phidias. Niemals sind die Gesetze der Reliefdarstellung so fein, so vollendet, so streng und doch so frei entwickelt worden, wie in diesem Werke. Die Gestalten heben sich nur in schwachem Relief aus der Fläche, und doch erscheinen sie in vollendeter Wahrheit der Natur; sie stufen sich ab nach allen Graden, von der feierlichen Ruhe bis zu feurig pulsirender Bewegung,



Fig. 107. Venus von Melos. Louvre.

und doch ist eine stille Festlichkeit, ein Hauch ewiger Heiterkeit und Schönheit über sie ausgegossen. In der Durchbildung des Einzelnen waltet endlich eine Sorgsamkeit und Zartheit, wie sie nur den höchsten Schöpfungen des attischen Bodens verliehen ist.

Einen Nachhall des erhabenen Styles, der in den Götterdarstellungen der attischen Schule unter Phidias sich entfaltet hatte, erkennen wir in der überlebensgrossen Marmorstatue der Aphrodite von Melos des Louvre (Fig. 107). In ernster Hoheit, fast streng, steht die Göttin der Liebe da, die noch nicht wie in den späteren Auffassungen zum liebebedürftigen Weibe geworden ist. Das einfach behandelte Gewand lässt, auf die Hüften her-

abgesunken, die grandiosen Formen des Oberkörpers unbekleidet schauen, die bei aller Schönheit doch jenes geheimnissvoll Unnahbare haben, das der ächte Ausdruck des Göttlichen ist.

Etwas jünger als die Parthenonsculpturen erscheint die plastische Ausstattung des Erechtheions, dessen Bau erst gegen Ausgang des 5. Jahrhunderts vollendet wurde. Ausser einem Friese, der, auf dunklem eleusinischem Stein in pentelischem Marmor ausgeführt, nur in geringen Fragmenten erhalten ist, die gleichwohl einen etwas weicheren Styl, als den der Parthenonwerke erkennen lassen, sind jene sechs Karyatiden zu erwähnen, welche das Dach der nach ihnen benannten Nebenhalle des Tempels trugen (Fig. 108): edle attische Jungfrauen von untadeliger Schönheit, mit weich herabfliessendem Gewande angethan, die auf ihren Häuptern gleich den Kanephoren des panathenäischen Festzuges das leichte Gebälk der Decke tragen. Mit der ernsten Ruhe und Strenge des Architektonischen verschmelzt sich in ihnen aufs Glücklichste, jugendliche Anmuth und flüssig freies Leben. Besser erhalten sind die Friese vom Tempel der Nike Apteros, welche einen Kampf der Griechen mit den Persern im Beisein einer Götterversammlung schildern. Vollendet in der Durchbildung, reich und vielgestaltig in der Composition, athmen sie eine Leidenschaft der Bewegung, die bereits den Uebergang zu einer mehr auf den Affekt hinzielenden Kunstepoche andeutet und ihren Vorgang in den Friesreliefs des Theseustempels findet (Fig. 109).



Fig. 108. Karyatide vom Erechtheion.

In diesen Werken lässt sich ein Gegensatz gegen die stille Hoheit der Kunst des Phidias nicht verkennen, dessen selbständige Bedeutung uns vielleicht auf die Richtung der Myronischen Schule hinweist. Als die vorragendsten unter den Nachfolgern dieses gediegenen Meisters lernen wir den *Kresilas* kennen, von dessen verwundeter Amazone eine Nachbildung im capitolinischen Museum erhalten ist; ferner *Kallimachos*, der in der subtilen Eleganz seiner Marmorarbeiten nicht selten zu weit ging und als Erfinder des korinthischen Kapitäls, sowie als Verfertiger des kunstvollen Kandelabers im Erechtheion Ruhm erlangte; endlich *Demetrios*, der bereits so sehr über die Grenzen ächt hellenischer Kunstweise hinausschritt, dass er einer sclavischen Nachahmung der Wirklichkeit, einem seelenlosen Realismus huldigte.

Den athenischen Schulen gegenüber gründete des Phidias etwas jüngerer Zeitgenosse *Polyklet* eine zweite Bildhauerschule in Argos. Ebenfalls ein Schüler des Ageladas, entwickelte sich sein Wesen nach einer ganz anderen Richtung hin, so dass er die Mitte zwischen Phidias und Myron zu halten scheint. Mit diesem verbindet ihn der Sinn für feine Auffassung und liebevolle Durchbildung der Natur, das Streben nach Darlegung der reinen Schönheit menschlicher Körperbildung; mit jenem theilt er die stille heitre

Ruhe eines in sich selbst befriedigten Seins, die ihn einmal sogar über seine eigenen Grenzen hinaus in das Gebiet des Idealen erhebt. Vorzüglich ging Polyklet's Trachten darauf hinaus, die vollendete Schönheit des menschlichen Körpers in ruhigem Selbstgenügen zu schildern. Daher nahm er fast ausschliesslich den jugendlichen, gymnastisch durchgebildeten Körper zum Ziel seiner Kunst, und so hoch war seine Kenntniss, so scharf und rein seine Auffassung, dass einem seiner bewundertsten Werke der Name des „Kanon" gegeben wurde, weil in ihm ein für allemal die normale jugendliche Schönheit festgestellt erschien, die er zugleich in einer Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers entwickelte. Fast nicht minder berühmt war sein Diadumenos, ein schöner Jüngling, der sich die Siegerbinde um die Stirn legte, und den wir aus einer Nachbildung im Pal. Farnese zu Rom kennen. Dahin gehörte ferner ein Apoxyomenos, ein sich mit dem Schabeisen von Oel und Staub reinigender Athlet, sowie fünf Statuen olympischer Sieger.



Fig. 109. Vom Fries am Tempel der Nike Apteros.

Selbst die gefeierte Amazone, mit welcher er den Phidias und andere Meister besiegte, neigt durch die Auffassung, welche einem fast männlich gearteten Frauencharakter gebührt, nach dieser Seite hin. Bezeichnend erscheint für die Kunstrichtung dieser Polykletischen Werke der Ausspruch der Alten, dass er zuerst die Statuen auf einem Fusse ruhend, mit leicht angezogenem anderen Fusse dargestellt habe. Dadurch konnte der Charakter anmuthiger Leichtigkeit und freier Sicherheit erst vollends zur Erscheinung kommen.

War die Thätigkeit des Meisters beschränkt, wie in den Gegenständen, so im Material, da er alle jene Werke in Erzguss ausführte, so schuf er in seinen späteren Jahren ein Werk, das in Stoff, Idee und Kunstform mit den beiden kolossalen Goldelfenbeinbildern des Phidias wetteiferte: die Statue der Hera für den nach dem Brande vom Jahr 423 wieder aufgebauten Tempel dieser Göttin in Argos. Sie sass in mächtiger Grösse auf ihrem goldenen Throne, mit Ausnahme des Gesichts und der schönen Arme ganz in goldene Gewänder gehüllt, auf dem Haupte das Diadem, das der Königin der Götter gebührte. Die Horen und Chariten waren auf der Krone in Relief dargestellt. In der Rechten hielt sie das Scepter, in der

Linken den Granatapfel, das Zeichen ihres Sieges über Zeus' zweite Gemahlin Demeter. Noch andere symbolische Embleme waren ihr beigegeben, und zur Seite stand ihre Tochter Hebe, von *Naukydes*, einem Schüler des Meisters, in Goldelfenbein gebildet. Von der Erhabenheit des Werkes, in welchem Polyklet für alle Zeiten den künstlerischen Typus der königlichen Gemahlin des Zeus festgestellt hat, glaubte man bisher eine Nachbildung in



Fig. 110. Hera; vielleicht nach Polyklet. Neapel.

dem kolossalen Junokopf der Villa Ludovisi zu Rom (Fig. 98) zu besitzen. „Wie ein Gesang Homer's" ruft Göthe begeistert vor diesem ergreifenden Werke aus, dessen erster Anblick mit ehrfurchtsvoller Scheu erfüllt und den Gedanken unnahbarer Götterherrlichkeit weckt. Streng und mächtig sind diese Züge, frei und offen die mit dem Diadem gekrönte Stirn, deren Hoheit das weiche fliessende Haar mit holder Anmuth verschönt. Der grosse Blick der Augen, der üppige und doch scharf geschnittene Mund und das kraftvoll gerundete Kinn bekunden den Ernst jener Göttin, die selbst den unbändigen Sinn des Zeus zu beherrschen wusste, und deren

geistiges Wesen in der Heiligkeit der Ehe wurzelt. Dennoch ist neuerdings mit Recht geltend gemacht worden, dass in diesem Werke bei aller Grossartigkeit doch schon eine Weichheit und Milde sich verräth, die für die Zeit eines Polyklet Bedenken erregen muss. Man glaubt daher in einem Marmorkopf des Museums zu Neapel jene herbere Strenge zu erkennen,



Fig. 111. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

welche man bei einem Werke des alten Meisters von Argos vorauszusetzen hat. (Fig. 110).

Die Schüler Polyklets schlossen sich der Richtung an, die in seinen vorhergenannten Werken sich kund gab. Unter ihnen steht *Naukydes* obenan, der zum Bilde der Hera die Hebe gemacht hatte und ausserdem



Fig. 112. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

durch einen Diskoswerfer und mehrere Siegerstatuen bekannt war. In einer Marmorstatue des Vaticans glaubte man eine spätere Wiederholung seines Diskobol zu erkennen. Sie unterscheidet sich durch die ruhig sinnende Haltung, welche dem Wurf vorhergeht, charakteristisch von dem in mächtigem Schwung zum Wurf ausholenden des Myron und scheint in der leichten Elastizität der Stellung das Wesen Polykletischer Kunst zu veranschaulichen. Allein neuerdings ist nicht ohne Grund geltend gemacht

worden, dass eben das Sinnige, Feine der Auffassung eher als ein Merkmal attischer Kunst zu betrachten sei.

Neben der argivischen und attischen Schule treten in diesem Zeitraum die übrigen Theile Griechenlands weniger hervor. Dennoch fehlt es nicht an bedeutenden Resten, welche sich allem Anscheine nach auf keine dieser beiden Richtungen zurückführen lassen. Die wichtigsten sind die Reliefs, welche den inneren Fries des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien schmückten, und, im Jahr 1812 entdeckt, gegenwärtig im britischen Museum aufbewahrt werden. Der Tempel, im Anfange des peloponnesischen Krieges erbaut, war ein Werk des Iktinos. Seine Sculpturen zeigen aber eine so durchaus abweichende Stylistik, dass sie schwerlich auf attische Hände zurückzuführen sind, wenngleich der Inhalt die beliebten Stammsagen Attika's variirt. Amazonenkämpfe (Fig. 111 u. 113) und die Centaurenschlacht (Fig. 112) bilden den Inhalt des Ganzen, getrennt durch den mit seiner Schwester Artemis auf einem Wagen mit dem



Fig. 113. Vom Friese des Tempels zu Phigalia. London.

Hirschgespann dahereilenden hülfreichen Apollo. Unter Allem, was uns von griechischer Kunst erhalten ist, müssen diese Reliefs als die leidenschaftlich bewegtesten, kühnsten Compositionen bezeichnet werden. Eine sprühende Gluth, eine Kraft und Fülle der Erfindung herrscht hier, die den im Geiste verwandten Werken des Theseions und des Niketempels weit überlegen ist, und die niemals mit Wiederholungen sich zu helfen braucht. Dabei sind die Körper meisterhaft behandelt, manche der Gruppen von hinreissender Schönheit, alle von ergreifender Wahrheit. Aber das feine Maass, welches die attische Kunst nie über die Grenze des Schönen hinausgehen liess, ist dem phigalischen Künstler mehrfach abhanden gekommen. Uebertriebene, gar zu gewaltsame, schroffe und selbst hässliche Züge mischen sich hinein, und man glaubt in ihnen jene heftigere Leidenschaft, jene unreineren Empfindungen zu spüren, welche den für Griechenland so verhängnissvollen peloponnesischen Krieg bezeichnen und von der hohen, reinen Begeisterung der marathonischen Zeit ebenso abstechen, wie die phigalischen Sculpturen von den Werken Phidiasischer Kunst.

Ebenfalls einer derberen, mehr auf das Naturgemässe, als das Ideale

gerichteten peloponnesischen Schule scheinen die geringen Reste von Reliefs anzugehören, welche sich in den Trümmern des **Zeustempels von Olympia** gefunden haben und im Museum des Louvre aufgestellt sind. Voll gewaltigen Lebens stellt sich darunter ein stierbändigender Herakles dar; naiv anmuthig dagegen eine Nymphe, welche auf einem Felsen sitzend den Thaten des Helden zuschauen mag.

Die dritte Epoche,

welche das 4. Jahrh. bis auf Alexander d. Gr. umfasst, scheidet sich der Zeit und dem Charakter nach unverkennbar von der vorigen. Der peloponnesische Krieg hatte alle Verhältnisse der griechischen Staaten erschüttert, die Leidenschaften, die nicht mehr in der Bekämpfung eines gemeinsamen Feindes sich einigen konnten, gegen einander entflammt und an Stelle der alten grossen Zeit eine neue lebhafter und vielseitiger bewegte heraufgeführt. Die alten grossen Anschauungen und Empfindungen waren verklungen, aber an ihre Stelle traten neue Gedanken und Gefühle, die sich aus den Fesseln der alten Zeit siegreich gelöst hatten. Denn wie das alte Band der Genossenschaft unter den einzelnen Staaten gelockert war, so löste sich nun auch zu freierer Stellung im beweglicher gewordenen staatlichen Ganzen das einzelne Subject, ungebundener seine ganze Kraft, vielseitiger seine reichen Anlagen entfaltend. Die leidenschaftliche Tragödie des Euripides, die philosophischen Systeme eines Plato und später eines Aristoteles verkünden deutlich sich als Kinder dieser Zeit, und wenn die geistvolle Komödie des Aristophanes auch zu Gunsten der grossen Vergangenheit ihren beissenden Witz gegen die Erscheinungen der neuen Epoche wendet, so ist sie darum nicht minder ein Product der letztern. Für die Plastik ergeben sich aus den angedeuteten Verhältnissen entscheidende Wandlungen. Das leidenschaftlichere, tiefer erregte Wesen der Zeit musste nothwendig in ihren Werken sich spiegeln; wo die frühere Zeit ernste, feierliche Göttercharaktere gebildet hatte, traten jetzt die Gottheiten einer begeisterten, gluthvollen, lebensfreudigen Erregung an ihre Stelle; wo sonst in den Darstellungen bewegten Lebens das Spiel der Körperkräfte im Siegen und Unterliegen sich ausschliesslich geltend machte, wird nunmehr das tiefere Pathos der Seele, der leidenschaftliche Ausdruck der Stimmung als höchstes Ziel der Kunst aufgefasst. Damit hängt es zusammen, dass auch das Material ein anderes ward, dass namentlich dem Marmor, der die weicheren feineren Schattirungen der Form und des Ausdrucks unübertrefflich wiedergibt, dem Erz vorgezogen wurde, und die Goldelfenbeintechnik, zu der ohnehin die Mittel der Staaten nicht mehr reichten, fast in Vergessenheit



Fig. 114.
Eirene nach Kephisodot. München.

kam. Ueberhaupt war die Zeit der grossen monumentalen Kunst nicht günstig; Privataufträge und damit die Einflüsse eines beweglicheren individuellen Geschmacks bestimmten im Wesentlichen den Kunstcharakter dieser Epoche.

Dennoch bildet den Uebergang zu dieser leidenschaftlicheren Kunstweise ein Meister, welcher noch vorzugsweise die Auffassung der früheren Epoche zu vertreten scheint. Dies ist der ältere *Kephisodot* von Athen, vermuthlich der Vater des Praxiteles, der also die Epoche des Phidias mit der jüngeren Schule verknüpft. Er war hauptsächlich Götterbildner, sowohl in Erz wie in Marmor erfahren, und vielleicht der erste, welcher sämmtliche neun Musen künstlerisch ausprägte. Von einem seiner Werke, der Friedensgöttin (Eirene), die den jugendlichen Plutos, den Gott des Reichthums, auf dem Arme hielt, ist neuerdings in der herrlichen Marmorstatue der Glyptothek zu München, welche man früher als Leukothea zu bezeichnen pflegte, eine Nachbildung entdeckt worden. (Fig. 114). Das Werk athmet noch den grossartigen Styl der Zeit des Phidias, verbindet damit aber eine besondere Innigkeit der Empfindung, in welcher wir den Einfluss einer jüngeren Epoche wohl erkennen dürfen.

Der erste grosse Meister dieser Zeit ist *Skopas*. Von der Insel Paros gebürtig, war er in der ersten Hälfte und gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts neben dem etwas jüngeren Praxiteles einer der beiden Hauptmeister der neuattischen Schule. Ihm vor Allen war es beschieden, das ergreifende Pathos, den Sturm der Leidenschaft in nie vorher geahnter Macht zu enthüllen. In seine frühere Lebenszeit fällt eine der bedeutendsten monumentalen Unternehmungen jener Epoche, der durch ihn geleitete Neubau des 394 abgebrannten Tempels der Athena Alea in Tegea. Auch die beiden Giebelgruppen desselben, die Jagd des Kalydonischen Ebers und den Kampf des Achill mit Telephos darstellend, waren von seiner Hand. Spricht dies von einer frühentwickelten, vielseitigen Begabung des Künstlers, so bestätigen seine späteren Werke diese Wahrnehmung. Unter der grossen Anzahl von Götterstatuen, die er geschaffen, sind besonders die hervorzuheben, welche den Ausdruck einer tieferen Begeisterung verrathen. Dahin gehört vor Allem ein von Augustus nach Rom auf den Palatin gebrachter Apollo, der in langwallendem Gewande begeistert in die Kithara greifend, das Haupt mit dem Lorbeerkranze gekrönt, einherschritt. Die Marmorstatue des Vatikan scheint ein Nachbild dieser schwungvollen Schöpfung des Meisters zu sein.[1] Noch tiefer und gewaltiger war die Erregung des Enthusiasmus in einer rasenden Bachantin geschildert, deren stürmische Leidenschaft man in einer Nachbildung im Louvre zu Paris zu erkennen glaubt. Minder gewaltsam, aber um so inniger empfunden, war ein sitzender Ares, der, von Liebe zur Aphrodite bezwungen, träumerisch in sich versunken da sass. Die Liebesgöttin selbst bildete er zum erstenmal in unverhüllter Pracht des ganz nackten Körpers, dessen Liebreiz zur Bewunderung hinriss. Bedeutender als diese Werke war jedoch eine umfangreiche Marmorgruppe, welche, in einem Tempel zu Rom aufgestellt, ursprünglich vielleicht für das Giebelfeld eines Tempels bestimmt war und die Ueberbringung der hephästischen Waffen an Achill durch seine Mutter Thetis schilderte. In den auf Seeungeheuern reitenden Nereiden und Tritonen, dem ganzen reichen Gefolge

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 5.

der Meergottheiten, mochte der Künstler die Lebensfülle, das übermüthige Dasein dieses beweglichen Volks der Salzflut trefflich veranschaulicht haben. Endlich wissen wir, dass Skopas ums Jahr 350 mit andern Künstlern an der Ausschmückung des Mausoleums zu Halikarnass thätig war.

Der zweite Hauptmeister der attischen Schule, *Praxiteles,* scheint um den Anfang des Jahrhunderts, etwa gegen 392, in Athen geboren zu sein. Der Richtung des Skopas nahe verwandt, scheint er sich durch grössere Vielseitigkeit und ungemein fruchtbare Phantasie von jenem zu unterscheiden. Gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, darunter mehrere figurenreiche Gruppen, werden von ihm erwähnt, und wenn Skopas sich fast ohne Ausnahme des Marmors bediente, so hat zwar auch Praxiteles diesem Material den Vorzug gegeben, aber auch manche treffliche Arbeiten in Erz ausgeführt. In der Uebersicht seiner Schöpfungen tritt uns die grösste Mannichfaltigkeit entgegen. Götter und Menschen, männliche und weibliche Gestalten, die Jugend und das Alter wusste er zu bilden, doch neigte er sich dem Weichen, Zarten weiblicher und jugendlicher Gestalten am liebsten zu. Wenn er daher auch alle zwölf olympischen Götter, wenn er besonders Here, Athene, Demeter und Poseidon dargestellt hat, so waren doch Aphrodite und Eros seine Lieblinge, und andren Göttern, wie Apollo und Dionysos, gab er eine jugendliche Gestalt, um seinem Streben nach weicher Anmuth zu genügen. Wenn wir ferner in der Erzgruppe vom Raube der Persephone, wenn wir in Mänaden und bachantischen Silenen seine Fähigkeit zur Schilderung leidenschaftlicher Scenen nicht bezweifeln dürfen, so war doch die Ruhe einer süss träumerischen, zu sanfter Schwärmerei erregten Gemüthsstimmung die eigentliche Heimath seiner Kunst.

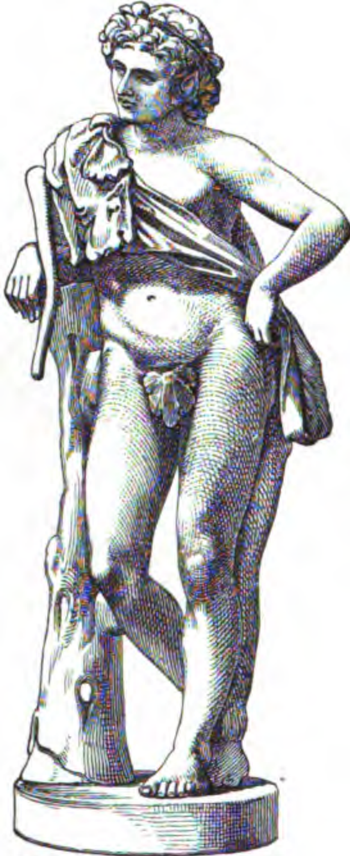


Fig. 115. Satyr nach Praxiteles.

Vatican

Unter seinen berühmtesten Werken steht die Aphrodite von Knidos als eine der gefeiertsten Kunstschöpfungen des Alterthums obenan.[1] Die alten Schriftsteller sind voll von ihrem Ruhme und erzählen, dass der bithynische König Nikomedes den Knidiern für dies Wunderwerk die Tilgung ihrer ganzen Staatsschuld anbot. Der Künstler hatte die Göttin völlig unbekleidet

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A Taf. 9) Fig. 7.

dargestellt, diese kühne Neuerung aber dadurch motivirt, dass er sie mit der Linken, als entstiege sie eben dem Bade, nach dem Gewande greifen liess, während die Rechte schamhaft den Schooss bedeckte. Die Ruhe der Stellung war von einer feinen Bewegung belebt, die den Umriss des schönen Körpers anmuthig beseelte; der Blick des Auges zeigte jenen feuchten, schwimmenden Ausdruck, der, weit entfernt von sehnsüchtigem Verlangen, doch die weiche Empfindung einer Göttin der Liebe aussprach. So manche späte Nachbildungen dieser berühmten Statue uns erhalten sind, so vermögen sie doch nur das äussere Motiv der Stellung, nicht die reine Hoheit des praxitelischen Werkes uns zu schildern. Noch vier andere Statuen derselben Göttin kannte das Alterthum von Praxiteles, namentlich eine bekleidete zu Kos, welche die Koer der Knidischen vorgezogen hatten. Fast nicht minder berühmt waren seine Darstellungen des Eros, unter denen die Marmorstatue zu Thespiae am höchsten geschätzt wurde. Der Gott war in dem zarten Uebergang vom Knaben- in das Jünglingsalter gebildet, und unter den erhaltenen Werken mag ein im Vatikan befindlicher Torso mit seinem jugendlich feinen Körper und dem fast wehmüthig träumerischen Ausdruck des leise geneigten Kopfes eine Vorstellung von dem Werke des Praxiteles geben.[1] Ein drittes bedeutendes Werk war Apoll als Eidechsentödter (Sauroktonos), ein Erzbild, von welchem mehrere Nachbildungen in Marmor und Erz sich erhalten haben.[2] Die anmuthige jugendliche Gestalt, die, an den Baumstamm gelehnt, mit dem erhobenen Pfeil in der Rechten dem am Stamm heraufschlüpfenden Thierchen auflauert, lässt in dem graziösen Spiele kaum noch den Gott selber erkennen. Unter den Gestalten endlich, die dem dionysischen Kreise angehören, genoss den meisten Ruf ein jugendlicher Satyr in einem Tempel an der Dreifussstrasse zu Athen, den Pausanias als den hochberühmten (Periboëtos) bezeichnet. Zahlreiche Marmorstatuen eines jugendlich schönen Satyrs, der, mit dem rechten Arm auf einen Baumstamm gestützt, in anmuthiger Nachlässigkeit und fast träumerischem Ausdruck sich anlehnt, scheinen auf das praxitelische Vorbild eines anderen Satyrs, der zu Megara aufgestellt war, sich zu beziehen (Fig. 115). Ohne Zweifel wurde der sanfte, harmonische Reiz aller Werke des Meisters durch eine zart verschmolzene, von weicher Anmuth durchhauchte Behandlung unterstützt, die vornehmlich den Duft und Schmelz des griechischen Marmors zu höchster Vollendung steigerte.



Fig. 116. Von der Brüstung des Niketempels.

Unter den erhaltenen Werken der attischen Schule dieser Zeit sind die Reliefplatten von der Brüstungsmauer des Tempels der Nike Apteros zu Athen die bedeutendsten. Auf einem Stücke sieht man zwei weibliche Gestalten in lebendigster Bewegung einen sich sträubenden Opferstier halten; auf der andern ist eine von reichem Gewand umflossene weibliche Gestalt,

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 8. — [2] Ebenda Fig. 6.

die sich mit prägnantem Ausdruck momentaner Bewegung in köstlicher Grazie die Sandale des rechten Fusses löst (Fig. 116). Voll Anmuth und selbst nicht ohne geistreichen Humor sind sodann die Reliefs, die den Fries am choragischen Denkmal des Lysikrates schmücken.[1] Sie schildern die Rache, welche Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern nahm, in mannichfaltigen, reizend und frei bewegten Gruppen.

Vorzüglich gehört aber hieher ein andres im Alterthum schon hochberühmtes Werk, das uns freilich nur in späteren, zum Theil mittelmässigen Kopien erhalten ist: die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern.[2] Das



Fig. 117. Kopf der Niobe. Florenz.

Original befand sich, aus Kleinasien herübergebracht, im Tempel des Apollo Sosianus zu Rom; ursprünglich schmückte es wahrscheinlich den Giebel eines kleinasiatischen Apollotempels. Schon das Alterthum war zweifelhaft, ob es von Skopas oder Praxiteles herrühre, und wenngleich, soweit wir urtheilen können, die Wahrscheinlichkeit für den ersteren schwerer ins Gewicht fällt, so wird doch eine Gewissheit darüber wohl nie erlangt werden. Der Gegenstand ist bekanntlich die Rache des Apollo und der Artemis an der thebanischen Königin Niobe, die sich wegen ihrer vierzehn Kinder stolz über Leto, die nur jene beiden besass, erhoben hatte. Dieser Frevel wurde durch die Vernichtung der ganzen blühenden Niobidenschaar gestraft. Von einer späteren Nachbildung der ursprünglichen Gruppe sind die Mutter

[1] Denkm. d. K. Taf. 18 (V.-A. Taf. 9) Fig. 15. — [2] Ebenda Fig. 9—13.

mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohn und ausserdem sechs Söhne und drei Töchter erhalten, die Hauptfiguren sammt der Mutter in den Uffizien zu Florenz. Ausserdem besonders in der Pinakothek zu München ein todt dahingestreckter Niobide und der Torso des sogenannten Ilioneus. Von letzterem ist es nicht nachzuweisen, ob er ebenfalls zur Niobidengruppe gehört hat; dagegen steht er an Schönheit so hoch über den andern Statuen, dass er als eins der seltenen Originalwerke aus jener glänzenden Blüthezeit zu betrachten ist. — Das Rächeramt der unerbittlichen Götter hat eben begonnen. Ein Sohn liegt todt bereits ausgestreckt, die andren fliehen, ebenfalls getroffen oder jäh bedroht, der Mutter zu. Einer der Söhne sucht noch im Fliehen eine zu seinen Füssen niedersinkende Schwester aufzufangen, ein andrer rafft sich tödtlich getroffen zu einem trotzigen letzten Blick nach oben auf. In dieser allgemeinen Verwirrung, dieser erschütternden Tragödie der Angst und Verzweiflung flüchtet auch unser Auge mit den Kindern zu der erhabenen Mutter, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet. An ihr bricht sich die gedankenlose Hast der Flucht; sie birgt zärtlich in ihrem Schoos ihr jüngstes Töchterlein, dessen zarte Kindheit der rächende Pfeil nicht geschont hat. Aber während sie mit der Rechten das flüchtende Kind in mütterlicher Angst an sich drückt und sich liebevoll über die Schutzlose vorbeugt, wendet sie das stolze Haupt aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem sich tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen, die rächende Göttin; nicht um ihr Erbarmen zu erflehen, denn sie weiss, dass sie kein Mitleid finden wird, nicht um Trotz auszudrücken, denn aller Trotz wäre hier Zeichen der Ohnmacht, sondern um mit heroischer Ergebung, wenngleich sehmerzdurchbebt, dem Unvermeidlichen sich zu beugen. (Fig. 117). In dieser einen Gestalt liegt die Versöhnung für all den entsetzlichen Jammer, der sie umgibt; sie hebt uns in ihrer grossartigen Erscheinung, in der ächt antiken Hoheit, mit welcher sie das Geschick erträgt, auf jene reine Höhe des Mitgefühls, zu welcher auch die Tragödie der Alten uns emporträgt.

Ebenfalls dem kleinasiatischen Boden gehört endlich eine Reihe von Reliefs, welche in Budrun, dem alten Halikarnass, gefunden worden sind,[1] und von denen es wohl unzweifelhaft ist, dass sie von dem berühmten Mausoleum stammen, welches die Königin Artemisia von Karien um 353 v. Chr. ihrem Gemahl errichten liess, und dessen plastische Ausschmückung *Skopas*, *Leochares*, *Timotheos* und *Bryaxis* ausführten. Mehrere Reliefplatten eines Frieses mit leidenschaftlich bewegten Amazonenkämpfen gelangten früher schon nach Genua in den Besitz des Marchese di Negro, die übrigen Reste befinden sich zu London im brit. Museum. Obschon ungleich in der Durchbildung, athmen diese Werke doch so sehr den lebensprühenden Geist der Kunst des Skopas, dass man sie dem Mausoleum nicht mehr wird absprechen können. (Fig. 118.) Ausser den Friesplatten sind viele Bruchstücke von Löwen, Reiterbildern und von der kolossalen Marmorquadriga* mit der Statue des Mausolus, welche das Ganze krönte, gefunden worden. Letztere, fast vollständig wieder zusammengesetzt, verdient schon als seltenstes Originalportrait aus jener Zeit hohe Aufmerksamkeit. —

[1] Vgl. *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus etc. London 1862. Fol. und 8.

* Chariot drawn by four horses harnessed abreast.

Im Gegensatze zur attischen Kunst, deren Wesen auch jetzt ein ideales genannt werden muss, blieb in dieser Epoche die peloponnesische Plastik ihrer früheren, mehr naturalistischen Richtung treu. Als Haupt der argivisch-sikyonischen Schule steht *Lysippos* da, dessen Thätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders d. Gr. hineinreicht. Er war nicht bloss einer der einflussreichsten, sondern auch einer der fruchtbarsten Künstler des Alterthums, wenn auch die Angabe, dass er 1500 Werke geschaffen habe, wohl ohne Zweifel an Uebertreibung leidet. Ausschliesslich Erzbildner, trat er schon dadurch der attischen Schule gegenüber und schloss sich auch technisch der früheren Kunstrichtung des Peloponnes an. Obwohl unter seinen zahlreichen Werken mehrere Götterstatuen aufgeführt werden, so der 60 Fuss hohe Koloss des tarentinischen Zeus und das ebendort aufgestellte kolossale Bild des Herakles,

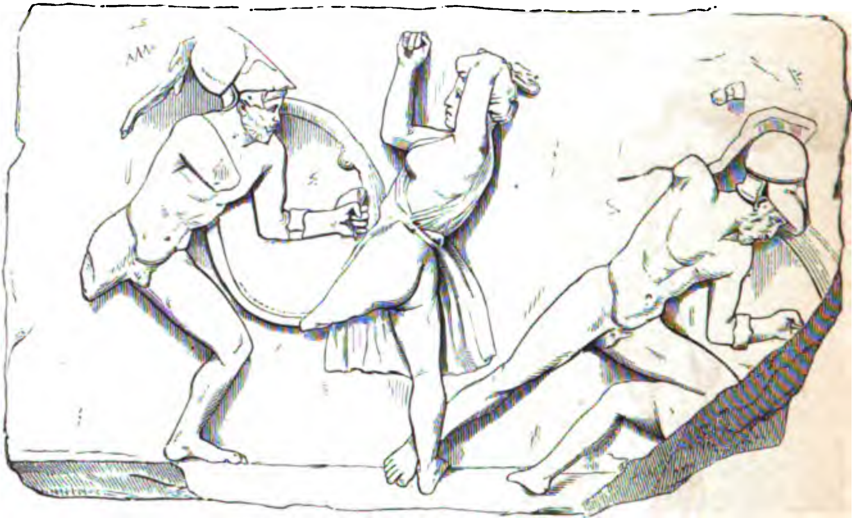


Fig. 118. Vom Mausoleum zu Halikarnass.

so ging doch seine Kunst zu überwiegend auf die Darstellung des Körperlichen, der schönen, kräftig entwickelten Menschengestalt an sich aus, als dass er auf idealem Gebiet sich hätte auszeichnen können. Gleichwohl ist es für diese Richtung bezeichnend, dass er von allen Idealgestalten am meisten und am liebsten den Vertreter physischer Manneskraft, Herakles, dargestellt, ja recht eigentlich seinen Typus erst vollgiltig ausgeprägt und obendrein die Thaten des Helden in Erzgruppen geschildert hat. Am fruchtbarsten war jedoch der Meister in Portraitbildungen, unter denen die zahlreichen Statuen Alexanders so ausgezeichnet waren, dass der grosse König nur von Lysippos plastisch dargestellt sein wollte. In diesen Bildnissen scheint die feinste Individualistik sich glücklich mit einer ins Heroische gesteigerten Auffassung verbunden zu haben. Auch umfangreichere Compositionen gehörten diesem Kreise an, so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders und seine Errettung durch Krateros schilderte; so das kolossale Denkmal, welches den König mit 25 Reitern und 9 Fusskämpfern in der Schlacht am Granikos darstellte.

An all diesen Werken wird die lebensvolle Charakteristik und die feine, naturwahre Ausführung, die namentlich auch in der Behandlung des Haupthaares sich kundgab, rühmlich hervorgehoben. Im Ganzen aber war es die Schönheit und Harmonie des menschlichen, besonders des männlichen Körpers, auf welche des Lysippos Streben gerichtet war, und wir erfahren, dass er, die polykletischen Proportionen sorgfältig im Auge behaltend, sie doch zu einer neuen, mehr auf Effekt gerichteten Auffassungsweise umbildete und den Körper feiner, schlanker, eleganter, den Kopf im Verhältniss zum



Fig. 119. Apoxyomenos nach Lysippos.

Vatican



Fig. 120. Statue des Sophokles.

Lateran.

Rumpfe kleiner schuf, als die Durchschnittsform der Natur vorschreibt. In dieser Hinsicht war sein Apoxyomenos, ein Athlet, der mit dem Schabeisen sich vom Staube der Palästra reinigt, ein in Rom hochgefeiertes Werk. Eine meisterhafte Marmorkopie desselben, welche im Jahre 1846 in Trastevere aufgefunden, gegenwärtig eine Zierde der vatikanischen Sammlung bildet, bringt die feine Elasticität, die anmuthige Geschmeidigkeit eines jugendlich schönen, vollendet durchgebildeten Körpers zur Erscheinung (Fig. 119). Fügen wir noch hinzu, dass auch in Thiergestalten Lysippos die

Unmittelbarkeit des Lebens trefflich wiederzugeben wusste, so haben wir seine Thätigkeit im Wesentlichen angedeutet.

Manche tüchtige Schüler schlossen sich seiner Richtung an, die mit eigenthümlicher Leichtigkeit und Feinheit in ähnlichen Darstellungen jugendlichen Lebens sich ergingen. Aber auch die attische Schule verbreitete sich in dieser Epoche über verwandte Zweige des künstlerischen Schaffens, und namentlich das Portrait scheint häufig und mit Talent im Sinn einer lebenswahren, aber keineswegs realistisch nüchternen Auffassung immer mehr zur Geltung gekommen zu sein. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Dichterinnen und Hetären — wie schon Praxiteles seine Geliebte Phryne nicht bloss portraitirt, sondern auch die Statue neben einem Aphrodite-Standbild hatte aufstellen dürfen — werden oft und trefflich dargestellt. Um eine Anschauung von der edlen Auffassung griechischer Bildnissstatuen zu gewähren, fügen wir unter Fig. 120 eine Zeichnung nach der Statue des Sophokles bei, die als eins der trefflichsten Werke dieser Art, wenn auch offenbar in einer spätern Nachbildung, auf uns gekommen ist und die Sammlung des Laterans in Rom schmückt. Ein interessantes Gegenstück dazu bildet der Aeschines im Museum von Neapel. Ausserdem sind die beiden sitzenden Statuen der Komödiendichter Menander und Poseidipp im Vatican, ebendort der pathetisch gewaltige Euripides, der herbe Demosthenes, der schlichte Phokion, sodann in der Villa Borghese die bedeutenden Gestalten des ernsten Pindar und des feurigen Anakreon, der Aristoteles des Pal. Spada, vor allem aber der mehrfach, namentlich im Capitol. Museum und in Neapel vorkommende herrliche Kopf des Homer und der fein charakterisirte Aesop der Villa Albani zu nennen.

Die vierte Epoche,

welche den beiden Perioden höchster Blüthe folgt, umfasst die Zeit nach Alexanders Tode und findet ihr Ende mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer. Alexanders Herrschaft hatte das vielgestaltige individuelle Leben der griechischen Stämme gebrochen, dafür aber den Einfluss hellenischen Wesens weit über die Grenzen Griechenlands, bis tief in den Orient hinein verbreitet. Was dadurch an Ausdehnung gewonnen wurde, ging an Innerlichkeit, an Reinheit und Selbständigkeit verloren. Der hellenische Geist nahm, indem er sich über den Osten ausbreitete, vielfach die Einflüsse des Orients in sich auf und büsste dadurch mehr und mehr an seiner eigenthümlichen Energie ein. Auch das Schicksal der bildenden Kunst ward dadurch umgewandelt. In den zerfallenen und zerrissenen hellenischen Freistaaten fand sie kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten, deren Luxus und Prunk in ihr die Richtung auf glänzende Scheinbarkeit, auf äusseren Effekt, auf virtuosenhafte Behandlung fördern musste. Dennoch hat auch jetzt die griechische Plastik noch eine solche Lebenskraft, dass es ihr möglich wird, den bereits von ihr erschöpften Darstellungsgebieten noch neue hinzuzufügen und Werke zu schaffen, welche lange Zeit einstimmig für die höchsten Leistungen der hellenischen Plastik gehalten worden sind. Der Grundcharakter derselben ist ein bis zum Pathologischen gesteigerter Affekt, welcher durch bravourmässigen Vortrag und eine stark ins Malerische hin-

überschweifende Composition zum Ausdruck kommt. Von den griechischen Freistaaten war es hauptsächlich Rhodos, und von den neuen Fürstenhöfen ausschliesslich Pergamos, wo die Kunst dieser Epoche eine bedeutende Blüthe erlebt hat.

Die Schule von Rhodos erscheint dadurch als Fortbildung der peloponnesischen, dass wir *Chares*, einen Schüler des Lysippos, an ihrer Spitze finden. Die eherne Kolossalstatue des Sonnengottes, welche 105 römische Fuss mass und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die grösste Statue des Alterthums. Wie gross die Vorliebe für Kolossalbildungen und damit zugleich die Neigung zu effektvoller Behandlung war, erkennen



Fig. 121. Gruppe des Laokoon.

wir aus dem Bericht, dass ausserdem noch hundert andre Kolossalstatuen auf Rhodos errichtet wurden. In andrer Weise sprach sich derselbe Sinn bei einer Statue des seine Raserei bereuenden Athamas, einem Werke des *Aristonidas*, aus, wo dem Erz angeblich Eisen beigemischt war, um die Schamröthe zum Ausdruck zu bringen. Das berühmteste Werk der rhodischen Schule ist die von *Agesandros*, *Athenodoros* und *Polydoros* gefertigte Gruppe des Laokoon, die im Jahre 1506 in Rom gefunden, ein vielbewundertes Hauptwerk der vatikanischen Sammlung ist. (Fig. 121). Plinius erzählt, dass diese Gruppe im Palaste des Titus stand, und aus einem dunklen Ausdruck dieser Stelle hat man, wie uns erscheint, mit Unrecht geschlossen, dass das Werk erst für den Palast des Titus gearbeitet worden sei. Laokoon war bekanntlich ein Priester des Apollo und wurde, weil er gegen den Gott gefrevelt hatte, sammt seinen beiden Söhnen, als er dem Poseidon

ein Opfer bringen sollte, durch zwei von Apollo gesandte Schlangen am Altare getödtet. Mit wunderbarer Kunst ist diess furchtbare Ereigniss in seinem ganzen Umfang dargestellt und aus drei verschiedenen Scenen eine innig verbundene, streng zusammenhängende Gruppe gebildet, die in meisterhaftem Aufbau sich gipfelt und den einen Moment des höchsten Leidens und Entsetzens unvergleichlich ergreifend vorführt. Die beiden Schlangen haben im Nu die drei Gestalten unlöslich und unentrinnbar umwunden. Machtlos ist Laokoon gegen den Altar gedrängt, an dessen Fuss der jüngere Sohn eben unter dem scharfen Biss der Schlange mit einem letzten Seufzer sein Leben aushaucht. Der Vater ist unvermögend ihm beizustehen; denn eben trifft ihn selbst der tödtliche Biss der zweiten Schlange in die Seite, so dass er in krampfhaftem Schmerzgefühl zuckend sich aufbäumt und die gewaltsam vorgedrängte Brust rechtshin wendet. Ueberwältigt vom Todesschmerz stösst er, den Kopf hintenüberwerfend, einen Schrei aus, während die rechte Hand mit erschütternder Wahrheit des Ausdrucks nach dem Hinterkopfe greift,[1] und die Linke in krampfhaft unbewusstem Griff das Thier zu entfernen strebt. Entsezt blickt der ältere Sohn, zu seiner Linken, zum Vater auf, indem er mit der einen Hand vergeblich den empórgehobenen linken Fuss von der Umstrickung der Schlange zu befreien sucht, deren Wuth auch er sogleich zum Opfer fallen wird. Alles dies drängt sich in einen einzigen, mit furchtbarer Wahrheit versteinerten Moment zusammen; das ganze Pathos concentrirt sich in der gewaltigen Gestalt des Vaters, die ganze Behandlung verstärkt in ihrer übertrieben scharfen effektvollen Weise den Ausdruck höchsten Entsetzens. Aber wir sehen hier nichts als ein rein physisches Leiden, der Eindruck ist ein bloss pathologischer, weil keine sittliche Idee, kein tragischer Conflikt, keine Andeutung von Schuld und Sühne uns entgegentritt, und darin liegt die Schranke, darin auch der Gegensatz gegen eine Niobe und andre Werke früherer Zeit. Gleichwohl ist und bleibt die Composition wie die Ausführung meisterhaft und bewundernswürdig.

Von ganz ähnlicher Richtung, in ganz gleichem Sinn entworfen und nicht minder kunstvoll durchgeführt ist ein anderes, derselben Zeit und Schule angehöriges Werk zu nennen, in welchem wir die kolossalste Gruppe des Alterthums besitzen: die von *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles gearbeitete Gruppe des sogenannten Farnesischen Stieres.[2] Nach dem Bericht des Plinius befand sie sich zu Rom im Privatbesitz des Asinius Pollio. Im 16. Jahrhundert ward sie in den Thermen des Caracalla aufgedeckt und gehört jetzt dem Museum zu Neapel an. Obwohl stark restaurirt, zeigt sie in allem Wesentlichen unleugbar den Charakter dieser Epoche. Der gewaltigen Composition liegt eine Lokalsage zu Grunde, nach welcher Zethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualvollster Weise gepeinigt worden war, die letztere an einen Stier banden und von ihm zu Tode schleifen liessen, während sie dieselbe furchtbare Rache kurz vorher für die Antiope bestimmt hatte. Wir sehen die beiden herrlichen Jünglingsgestalten in gewaltiger Kraftanspannung den hoch sich aufbäumenden Stier bei den Hörnern ergreifen, um die hilflos hingesunkene Dirke daran zu befestigen. Vergebens umfasst sie in verzweifelnder Todesangst das

[1] Wir haben in unsrer Abbildung die zu vermuthende ursprüngliche Haltung der Hand wiederherstellen lassen.

[2] Denkm. d. Kunst Taf. 19 (V.-A. Taf. 10) Fig. 5.

Bein des Amphion, vergebens erhebt sie flehend den Blick und den wie zur Abwehr ausgestreckten rechten Arm: im nächsten Augenblick wird das rasende Thier, losgelassen, die üppige Schönheit des blühenden, nur halb verhüllten Weibes in qualvollen Tod reissen. Ruhig steht Antiope im Hintergrunde, eine vollendet schöne Gestalt, der Vollstreckung ihrer Rache gewiss. Ein sitzender Hirt und allerlei Gethier, in freiem Styl an der Basis ausgemeisselt, bezeichnen das Lokal des Vorganges. Auch dieses Werk leidet an demselben Mangel, wie der Laokoon; auch hier fehlt der Ausdruck einer sittlichen Idee, auch hier wird unser Mitgefühl nur durch körperliches Handeln und Leiden erregt; aber an machtvoller Kühnheit der Composition, an allseitiger Durchbildung und harmonischem Aufbau der Gruppe, an gründlicher Kenntniss und glänzender Meisterschaft in der Behandlung der Körper steht das grossartige Werk vielleicht noch höher als jenes.

Die zweite grosse Schule dieser Epoche, die Pergamenische, scheint sich hauptsächlich durch Darstellungen der Schlachten der Könige Attalos

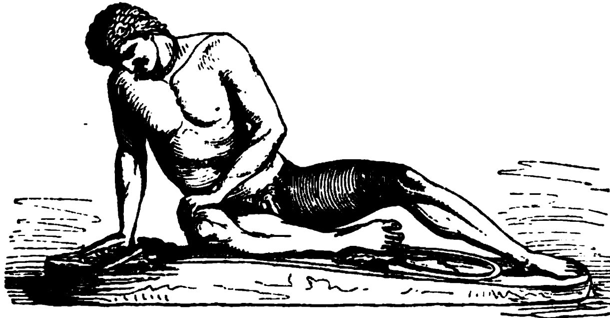


Fig. 122. Der sterbende Gallier. Capitol.

und Eumenes gegen die Gallier (c. 240 v. Chr.), deren Schwärme damals Kleinasien überfielen, ausgezeichnet zu haben. Plinius nennt mehrere Künstler, die dabei thätig gewesen sind, und zwar die Meister *Isigonos*, *Phyromachos*, *Stratonikos* und *Antigonos*. Auf die Akropolis zu Athen hatte König Attalos zum Andenken seines grossen Sieges über die Barbaren vier Gruppen von Statuen gestiftet, welche ausser der durch ihn gewonnenen Gallierschlacht den Sieg der Götter über die Giganten, des Theseus über die Amazonen, der Athener bei Marathon über die Perser schilderten. Nach der schon in alter Zeit bei den Griechen beliebten Sitte waren also für das jüngste Ereigniss Parallelen aus Geschichte, Sage und Mythos gewählt worden. Neuerdings hat man auf der Akropolis an der südlichen Mauer die fünfzig Fuss lange und sechzehn Fuss tiefe Basis entdeckt, welche dieses grosse plastische Denkmal getragen hat. Wichtiger noch ist die Auffindung einer Anzahl einzelner Figuren, welche, jetzt in verschiedenen Museen zerstreut, offenbar zu dem attalischen Weihgeschenk gehört haben. Vier davon finden sich im Museum zu Neapel, drei im Dogenpalast zu Venedig, eine im Louvre, eine andere im Vatican, und eine zehnte endlich ist in den Besitz des Juweliers Castellani in Rom ge-

langt. Am interessantesten unter diesen sind die venezianischen, weil in ihnen Gallier mit der ganzen Schärfe ethnographischer Charakteristik dargestellt sind. Allem Anscheine nach hat aber auch die Hauptstadt Pergamos ähnliche Denkzeichen des Galliersieges aufzuweisen gehabt, von deren Zusammenstellung wir zwar nichts wissen, deren Charakter und Bedeutung aber uns vorzüglich in der Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum vor Augen steht. (Fig. 122). Ohne Zweifel ist es ein Gallier, der beim übermächtigen Herannahen der Feinde, um schimpflicher Knechtschaft zu entgehen, sich in sein Schwert gestürzt hat. Todesmatt ist er auf seinem grossen Schilde zusammengebrochen; nur mit Mühe hält ihn noch der aufgestützte rechte Arm vor völligem Sinken. Aber aus der tiefen Wunde unter der Brust strömt mit dem Blute das Leben hin, schwer beugt sich der breite Kopf vorn über, Todesschatten umfloren schon seinen Blick, schmerzvoll zieht sich die Stirn zusammen, und zu einem letzten Seufzer öffnen sich die Lippen. Schwerlich gibt es eine andere Statue, in der die bittere Nothwendigkeit des Sterbens so erschütternd wahr zum Ausdruck kommt; um so erschütternder, je kraftvoller dieser rüstige Körper ist, je weniger irgend ein ideeller Ausdruck oder eine harmonisch schöne Bildung der Gestalt den Eindruck mildert. Denn mit der feinsten Berechnung ist in der Behandlung des Körpers, in der derben, selbst schwieligen Textur der Haut, in der Herbigkeit des Formengefüges, in dem struppigen Haar und dem entschiedenen Racentypus des Kopfes der Charakter des Barbaren im Gegensatz zu dem fein und harmonisch durchgebildeten Griechen ausgeprägt. Welch eine Kluft liegt zwischen jenen Perserdarstellungen der marathonischen Zeit in ihrer allgemeinen Idealistik und der scharf individualisirten, durch und durch historischen Bestimmtheit dieser Gallierstatue. Völlig verwandt in Anlage, Material und Ausführung ist die Marmorgruppe eines Galliers, der seinem Weibe und dann sich selbst den Tod gibt, als „Arria und Pätus" in der Villa Ludovisi zu Rom befindlich.[1] Hier ist eine ähnliche Scene, nur in andrem Momente vorgeführt, nur bewegter durch ein höheres Pathos und den Ausdruck momentaner Leidenschaft. Der Gallier hat eben seinem Weibe den Todesstoss versetzt, so dass sie entseelt zu seinen Füssen zusammenbricht, nur an ihrem linken Arme noch von seiner Hand gehalten. In stürmischer Erregung, als ob es gälte, einem schon dicht herandrängenden Feinde den letzten Moment abzugewinnen, senkt der trotzige Krieger mit hoch erhobener Rechten sein kurzes Schlachtschwert mit gewaltigem Stoss in seine Brust. In scharfer Individualistik und Naturwahrheit des Körpers steht dies Werk dem vorher genannten gleich.

So reich war aber immer noch die schöpferische Kraft des griechischen Geistes selbst in dieser späten Zeit, dass sie im Stande war, eines der berühmtesten Werke des Alterthums hervorzurufen, dessen Erklärung lange Zeit vergeblich gesucht und erst neuerdings durch einen glücklichen Zufall gefunden worden ist; den Apollo von Belvedere im Vatican oder richtiger das Original, welches dieser wie anderen Nachbildungen zu Grunde lag. (Fig. 123.) Der Gott ist leicht vorschreitend dargestellt, der männlich schöne Körper nackt, nur über die linke Schulter fällt die leichte Chlamys auf den Arm herab, von dem man früher annahm, dass er den Bogen gehalten habe. Der seitwärts gewendete Kopf ist kühn emporgeworfen, das

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 19 (V.-A. Taf. 10) Fig 8.

leuchtende Auge scheint die Wirkung des eben abgeschossenen Pfeiles zu verfolgen, und ein aufgeregtes, leidenschaftliches Leben zuckt um den stolz geöffneten Mund und athmet aus den weit geöffneten Nüstern der Nase. So mochte man sich den Gott des Lichtes vorstellen, wenn er eben das todtbringende Geschoss auf den Drachen Python abgeschickt hat, und seine göttliche Schönheit noch durchbebt wird von dem erhabenen Zorn, der seine Seele erfüllte. Es ist etwas wundersam Ergreifendes, Kühnes, Momentanes in dem Eindruck, und so sehr auch die rhythmische Harmonie der Formen, der edle Schwung der Linien, der Adel der ganzen Körperbildung die unvergängliche Schönheit des Gottes bezeugen, so wird doch der Beschauer immer wieder von dem bewegten Ausdruck des Kopfes, von dem feurigen Leben dieser stolzen Züge am meisten hingerissen. Treffend bezeichnet Schnaase den Apoll als das geistreichste Bildwerk des Alterthumes, und darin sind seine Vorzüge, aber auch seine Schranken, das Subjektive der Auffassung, charakterisirt. Auch lässt sich nicht leugnen, dass die Absicht des Künstlers auf einen momentanen Effekt, auf das Ueberraschende, Frappante hinausgeht, und wenngleich die geradezu theatralische Wirkung durch die sehr schlecht restaurirten Hände mit ihrer gespreizten Haltung herbeigeführt wird, so ist doch auch ohne diesen entstellenden Zusatz immer noch eine Hinneigung zu dieser Richtung vorhanden. Gefunden wurde der Apoll in Porto d'Anzo, dem alten Antium, das ein Lieblingsaufenthalt der ersten Cäsaren war. Ohne dadurch ohne Weiteres seine Entstehung jener Zeit zuweisen zu wollen, finden wir doch im ganzen Charakter des Werkes Gründe genug, um es dieser Epoche zuzuschreiben. Dass es aber nur die Copie eines griechischen Originales sei, ist erst durch die Entdeckung anderer Nachbildungen, die auf dasselbe Werk zurückzuführen sind, erwiesen worden. Von diesen ist die wichtigste eine Bronzestatuette im Besitz des Grafen Sergei Stroganoff zu Petersburg, 1792 zu Paramythia bei Janina gefunden. Sie gibt genau dieselbe Stellung und Bewegung des Gottes, aber sie zeigt, dass er in der abgebrochenen und falsch ergänzten Linken nicht den Bogen, sondern die Aegis mit dem Medusenhaupte hielt, die er einem Feinde entgegenstreckt. So lässt Homer ihn die Achäer mit der von Zeus geliehenen Aegis in die Flucht schlagen. So stellt Sophokles im König Oedipus ihn dem pestbringenden Ares gegenüber. Für die völlige Erklärung der Statue fand man aber den Anlass wieder in den Gallierkämpfen, und zwar in jenem Einfall, welchen die Gallier unter Brennus im Jahre 280 v. Chr. in Griechenland machten, dessen nächstes Ziel die Plünderung des Tempels zu Delphi war.



Fig. 123. Apollo vom Belvedere.

Da warfen sich die Aetoler mit ihren Verbündeten dem Feinde entgegen und brachten ihm eine entscheidende Niederlage bei. Die fromme Sage aber berichtete, Apollo selbst sei im Sturm und Hagelwetter mit Blitz und Donner seinen Vertheidigern zu Hülfe gekommen, und seine leuchtende Gestalt habe die Feinde in panischem Entsetzen in die Flucht gejagt. Zur Feier des Sieges wurde ein Errettungsfest gestiftet, und die Aetoler sowohl wie die mit ihnen verbündeten Paträer errichteten dem Gotte Statuen. Ohne Zweifel geht auf eins von diesen Werken sowohl der Stroganoff'sche Apollo als der vom Belvedere zurück, sowie auch der schöne Marmorkopf, der aus Steinhäuser's Besitz in das Museum zu Basel übergegangen ist. Bewundernswürdig bleibt die Kraft des griechischen Genius, der in dieser Spätzeit noch ein Werk so hochidealen Gehaltes zu schaffen vermochte.

c. Münzen und geschnittene Steine.

Das griechische Leben war so innig vom Hauche der Kunst durchdrungen, dass es in allen seinen Bedürfnissen das Gepräge der Schönheit suchte. In sehr bezeichnender Weise finden wir dies bei den Münzen, die indess in Grossgriechenland und Sicilien eine mannigfaltigere und vollendetere Ausbildung erfuhren, als im eigentlichen Griechenland. Athen, Argos und Sikyon, in den besten Epochen die Hauptorte der grossen Kunstübung, behalten im Gepräge ihrer Münzen noch lange einen schlichten, streng alterthümlichen Styl bei. In den ältesten Zeiten gebrauchte man die rohe Form des Stabgeldes, bis die Sitte des Münzprägens aus Asien, und zwar zunächst aus Lydien zu den Griechen Kleinasiens und von da zu denen des europäischen Festlandes gelangte. König Pheidon von Argos soll im achten, nach Andern erst im siebenten Jahrhundert auf Aegina die ersten Münzen haben schlagen lassen. Die ältesten griechischen Münzen, die wir kennen, bestehen aus dicken linsenförmigen Silberstücken, welche auf der Vorderseite das rohe Wappenzeichen der Stadt tragen, während die Rückseite nur die viereckige Vertiefung („quadratum incusum“) zeigt, welche der Schrötling durch den Prägstock erhielt. In Unteritalien und Sicilien dagegen bediente man sich dünner runder Silberplättchen, in welche man die Figur so einprägte, dass sie meistens auf der Rückseite das vertiefte Bild der Vorderseite zeigte. Man nennt diese Münzen „nummi incusi.“ Im 4. Jahrhundert zeigt sich eine höhere Entwickelung an den Münzen von Pheneos und Stymphalos in Arkadien, sowie denen der Insel Naxos und Kreta. In Grossgriechenland und Sicilien dagegen erhebt sich schon im 5. Jahrhundert das Münzgepräge zu grösserer Bedeutung und erreicht im folgenden Jahrhundert durch lebensvolle Charakteristik, reiche Mannichfaltigkeit und edle Formvollendung eine hohe Stufe der Ausbildung. Durchweg ist es den griechischen Münzen eigen, die Gestalt der hauptsächlich verehrten Lokalgottheit, oder ein derselben zugehöriges Emblem zu zeigen. Erst in der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger werden die Götter durch die Köpfe der Fürsten verdrängt. In Fig. 124 geben wir einige Proben aus den verschiedenen Epochen der griechischen Münzprägekunst. Zu den frühesten und einfachsten, die nur mit einem Emblem bezeichnet sind, gehören (a) Aegina mit der Schildkröte, (b) Ephesus mit der Biene, (c) Böotische Münze mit dem Schild, (d) angeblich Athen, mit der alterthüm-

lichen Medusenmaske, (e) Athen, mit dem streng gezeichneten Kopf der Pallas und ihrem geweihten Vogel. Die freiere Entwicklung, die sich durch lebendige Composition, edle Zeichnung und zwanglose Raumausfüllung kund gibt, zeigen (f) Selinus mit Apollo und Artemis auf ihrem Wagen, andrerseits mit dem Flussgott Selinus neben dem Altar des Asklepios, (g) Herakleia mit dem edlen Pallaskopfe und Herakles, den nemeischen Löwen erwürgend; ferner (h) Pandosia, (k) Platanae mit ihren schönen Heraköpfen, und (i) Tarent mit dem knieenden Satyr und dem fabelhaften, auf einem Delphin reitenden Taras. Endlich geben (l) mit dem Alexanderkopfe und (m) mit dem Kopf Antiochus VII. Euergetes und einer Nachbildung des Athenestandbildes vom Parthenon Anschauungen von Münzen der letzten griechischen Epoche.

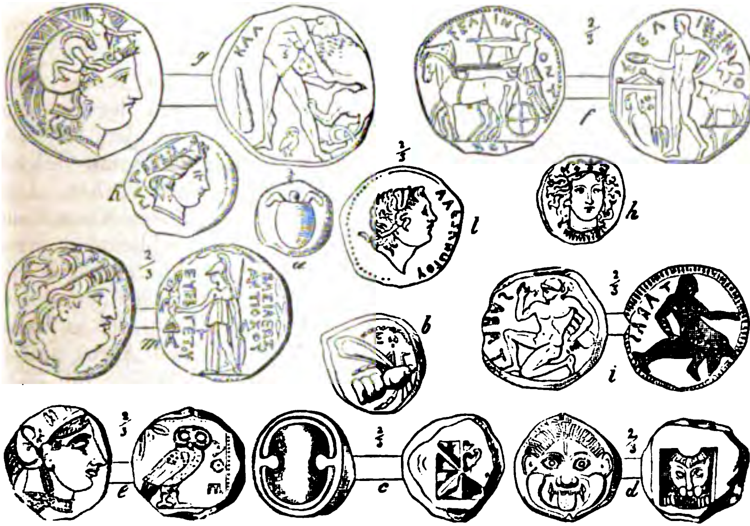


Fig. 124. Proben griechischer Münzen.

Weit reicher und umfassender ist die Fülle künstlerischen Talents, welches die zahlreich erhaltenen geschnittenen Steine darbieten. Indess sind hier Werke der früheren Epochen verhältnissmässig selten, und erst die spätere luxuriösere Zeit bringt eine Fülle der zierlichsten Arbeiten, der geistreichsten Compositionen, der interessantesten Gegenstände von Mythe und Sage zur Erscheinung. Im 4. Jahrhundert wird *Pyrgoteles* als berühmtester Meister der Steinschneidekunst genannt; ihm allein gestattete Alexander d. Gr., sein Bildniss zu schneiden. Unter den Nachfolgern Alexanders an den prunkliebenden Höfen des Orients steigerte sich der Luxus in diesem Kunstzweige so weit, dass man sich nicht mehr mit den Gemmen, den vertieft geschnittenen Steinen begnügte, sondern auch die sogenannten Cameen, erhaben geschnittene Steine erfand. Bei diesen liebte man verschiedenfarbige Edelsteine anzuwenden und die Lagen derselben so geschickt zu benützen, dass das Bild hell von einem dunkleren Grunde sich abhob. Die prachtvollste und grösste dieser Arbeiten ist der im kaiserlichen Kabi-

net zu Petersburg aufbewahrte Cameo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Euridice darstellt. Ptolemäus den II. sammt seiner Gemahlin enthält ein fast ebenso grosser Cameo in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.

4. Die griechische Malerei.

a. Wesen und Bedeutung.

Weit später als die Plastik begann bei den Griechen die Entwicklung der Malerei.[1] Sie war die jüngere, aber darum nicht die unbedeutendere Kunst. Wenn in neuerer Zeit öfter an einem höheren ästhetischen Werth der griechischen Malerei gezweifelt worden ist, so sollten allein die begeisterten Schilderungen der alten Schriftsteller, die übereinstimmenden Nachrichten von der allgemeinen Werthschätzung der Werke der Malerei uns vorsichtig machen und vor absprechenden Urtheilen bewahren.

Freilich ist es schwierig, den Vorstellungen der Alten zu folgen und so gut wie unmöglich, auch nur eine annähernde Anschauung von den hochgepriesenen Malerwerken zu gewinnen, da keins derselben uns erhalten ist, und wir also eigentlich wie der Blinde von der Farbe urtheilen würden. Dennoch ist eine grosse Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche, mit besonnener Erwägung ihrer Stellung zum Ganzen der antiken Kunstübung, uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einerseits die unzähligen gemalten Vasen, die zu Tausenden in allen europäischen Museen angetroffen werden: andrerseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und an andern Orten aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, dass alle diese Werke theils, wie die Vasen, Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeit, oder wie die Wandgemälde flüchtige dekorative Arbeiten sind, durchweg also einen unendlichen Abstand von den Schöpfungen der grossen griechischen Meister voraussetzen lassen. Wenn nun gleichwohl die Vasengemälde wenigstens von einer unerschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaunlichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem grossen Geschick für Anordnung und Composition; wenn ferner die bessern unter ihnen von einer unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung, von einem köstlichen Rhythmus der Linien erfüllt sind: so sollte dies allein hinreichen, uns von der künstlerischen Bedeutung jener Schaar untergegangener Meisterwerke, von denen sie nur eine schwache Copie sind, zu durchdringen. Freilich ist in diesen Werken weit weniger ein malerisches als ein plastisches Vermögen ausgedrückt. Einfarbig von einfarbigem Grunde sich abhebend, gehen sie nicht über die Bedeutung von Reliefs hinaus, bleiben vielmehr durch den Mangel körperlicher Entwicklung selbst hinter der Wirkung des Reliefs zurück. Anders freilich verhält er sich mit den Wandmalereien, die uns aus dem Alterthum überkommen sind. Obwohl in technischer Hinsicht über den Charakter leichter Dekorationsarbeiten nicht hinausgehend, zeigen sie

[1] Für die Geschichte der griechischen Malerei bietet der II. Band der „Geschichte der griechischen Künstler" von *H. Brunn* (Stuttgart 1859) die umfassendsten Untersuchungen dar.

nicht allein eine feine Harmonie, reiche Abstufung, zarten Schmelz der Farben, sondern lassen oft eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks erkennen, die auf die ergreifende seelenvolle Schönheit der unwiederbringlich verloren gegangenen Meisterwerke einen überraschenden Rückschluss gestatten. Hier ist ein volles, warmes, reiches Leben der Farbe, eine zarte Durchbildung der Formen mittelst Licht und Schatten und fein beobachtetem Helldunkel das künstlerische Prinzip, auf welchem der Geist der Darstellungen beruht. Dennoch erkennen wir leicht, dass wir vom Maassstabe der modernen Malerei entschieden absehen müssen. Wie harmonisch die farbenreichen Gemälde uns auch anmuthen, es fehlt ihnen doch jene eigenthümliche Tiefe, welche nur durch die vollendete malerische Perspektive zu erreichen ist. Sie stehen daher immerhin den Gesetzen des Reliefstyls näher als der freien malerischen Entwicklung und beweisen wieder, dass allem griechischen Kunstschaffen der plastische Charakter unverkennbar aufgeprägt ist.

Den Inhalt der malerischen Darstellungen bildete, wie bei der Plastik, zunächst und vor allem der Göttermythus und die Heroensage. Von Anfang an wurde es aber entscheidend für die Stellung der Malerei, dass ihr die eigentliche Darstellung der Götter, die Ausprägung der höchsten Idealbegriffe von der Plastik vorweg genommen war, und dass diese ältere Schwesterkunst ausschliesslich die Göttergestalten für die Verehrung des Volkes zu schaffen hatte. Ausgeschlossen von der Mitbewerbung um die höchsten Aufgaben der Kunst, musste die Malerei dadurch eine realistischere Stellung erhalten, die denn sehr bald sie auf das breite Feld des eigentlichen geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände des Tages hinwies. So kam es, dass die antike Kunst, neben Schilderungen des heroischen Kreises, Genrebilder, Carikaturen, Stillleben und andere Darstellungen aus niedrigeren Gebieten aufweisen konnte.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannichfaltig, je nach Art und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor Allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden in der Regel auf sorgfältig bereitetem und fein geglättetem Stuck mit einfachen Wasserfarben al fresco ausgeführt; letztere waren auf Holztafeln in tempera, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Erst in der Blüthezeit der antiken Kunst wurde die enkaustische Malerei erfunden, die darin bestand, dass Wachsfarben mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann in die sorgfältig bereitete Fläche eingebrannt wurden. Diese Erfindung hing, wie in der modernen Zeit das Aufkommen der Oelmalerei, mit dem Streben nach realistischer Vollendung, nach weicherer Modellirung, zarterem Schmelz und glänzenderem Gesammteffekt zusammen. Nur zu untergeordneten Zwecken, namentlich für die prachtvollere Ausstattung der Fussböden, trat in der späteren Zeit noch die Mosaikmalerei hinzu, die ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Stiften zusammensetzt.

b. Geschichtliche Entwicklung.[1]

Die Nachrichten der Alten über die ersten Erfindungen, welche die Malerei ins Leben führten, knüpfen sich nicht an mythische, sondern an

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 20. 21. 22. (V.-A. Taf. 11.)

historisch bestimmte Namen. So soll *Kleanthes* die ersten Schattenrisse gezeichnet und *Telephanes* die Linearzeichnung weiter ausgebildet, *Ekphantos* zuerst die einfarbige (monochrome) Malerei eingeführt, *Eumaros* von Athen zuerst Mann und Frau durch die Färbung unterschieden haben. In den älteren Vasenbildern liegen uns Beweise für den damaligen Zustand der Malerei deutlich vor, und die hellere Färbung der Frauen, die dunklere der Männer gibt uns eine Aufklärung über das, worin das Verdienst des Eumaros bestand. Bald nach diesen ersten Versuchen und Erfindungen tritt ein Meister auf, dessen berühmte Arbeiten die Zeit des Kimon verherrlichen. *Polygnot*, gebürtig von der Insel Thasos, scheint durch Kimon etwa um 462 eine Berufung nach Athen erhalten zu haben, wo er mehrere Prachtbauten mit Gemälden zu schmücken hatte. So malte er mit mehreren Genossen in der „Poikile“ genannten Halle Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme Troja's und die Schlacht von Marathon. Im Tempel der Dioskuren führte er mit einem andern athenischen Meister, Namens *Mikon*, Darstellungen der Heroensage aus; ebenso hatte er Theil an den Gemälden im Tempel des Theseus, in der Pinakothek der Propyläen und in der Vorhalle des Athenetempels zu Platää. Den höchsten Ruhm genossen aber seine in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen über und unter einander hatte er die Einnahme Ilions und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt geschildert. Es waren colorirte Umrisszeichnungen auf farbigem Grunde, ohne Schatten und Modellirung, nur in vier Farben ausgeführt, ohne alle Perspektive, in einfacher Reliefdarstellung angelegt. Und doch bei dieser strengen Einfachheit der Behandlung rühmte man an ihnen die klare rhythmische Composition, die Feinheit der Zeichnung, das Ausdrucksvolle der Gestalten, den Adel der Formen. Wenn ferner die Augenbrauen der Kassandra gerühmt werden; wenn von der Polyxena gesagt wird, in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze troische Krieg; wenn endlich dem Polygnot vor allen Andern „Ethos“ zugesprochen wird; so dürfen wir von dem mächtigen Ausdruck und der geistigen Bedeutung seiner Werke überzeugt sein. Wir sehen also in dieser Epoche die Malerei zu grossen monumentalen Zwecken verwendet, streng und einfach auf die Darstellung heroischer Begebenheiten, auf das Geistige, Gedankenvolle in ihnen gerichtet, dagegen einer vollendeteren, realistischeren Durchbildung noch fern, mehr auf das einfach Grossartige, Würdige und Feierliche, als auf Lieblichkeit und Mannichfaltigkeit zielend. In der schlichten Strenge der Behandlung erscheint sie demnach den Werken der frühmittelalterlich christlichen Kunst verwandt, in der feinen Ausprägung der Formen und in der Schilderung mannichfachen Gemüthsausdrucks ihr jedoch unstreitig überlegen.

Eine weitere Entwicklung hatte die Malerei zunächst in formeller und technischer Hinsicht zu durchlaufen. Die attische Schule setzte in dieser Richtung im weiteren Verlauf des 5. Jahrhunderts jene Bestrebungen fort. In *Agatharchos*, der für die Dekorationen der Theater und ähnliche Zwecke des Privatlebens beschäftigt war, trat das Streben nach illusorischem Effekt, nach perspektivischer Wirkung hervor. Wichtiger aber war die Thätigkeit des *Apollodoros*, der zuerst eine mehr malerische Haltung, eine kräftigere Modellirung der Gestalten durch Beobachtung von Licht und Schatten einführte und davon auch den Namen des Schattenmalers erhielt.

Nach dem peloponnesischen Kriege zieht sich die Malerei eine Zeit lang aus Attika zurück, um in den kleinasiatischen Städten, namentlich in Ephesus, einen weiteren bedeutenden Fortschritt zu thun. Das Verdienst dieser ionischen Schule beruht hauptsächlich auf einer reicheren und feineren Ausbildung der Farbe, auf vollendeter Modellirung und der Erreichung einer völlig realen Illusion. Gleich der Plastik erhielt auch die Malerei in dieser Zeit mehr die Richtung auf das Leben, auf die Befriedigung profaner und privater Bedürfnisse, und an die Stelle der früheren monumentalen Wandmalerei trat jetzt mehr und mehr die Tafelmalerei. Für das Streben nach täuschender Wirklichkeit geben manche Künstleranekdoten Zeugniss, so jene bekannte Geschichte von dem Wettstreit der beiden Hauptmeister dieser Schule, des Zeuxis und Parrhasios, von denen der erste Trauben gemalt hatte, nach welchen die Vögel pickten, der andere aber durch einen darüber gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst zu täuschen wusste.

Zeuxis aus Heraklea, wahrscheinlich in Grossgriechenland gebürtig, war in seiner späteren Lebenszeit in Ephesus thätig. Nicht bloss zarte Anmuth und weibliche Grazie lebte in seinen Bildern, wie in jener Helena, für welche die Krotoniaten ihm die schönsten und edelsten Jungfrauen der Stadt als Modelle gestattet hatten, und in der Penelope, in welcher man die Sittsamkeit selbst zu sehen glaubte; sondern auch der lebendige Ausdruck prägnanter und überraschender Situationen, wie in der von Lucian beschriebenen Centaurenfamilie, gelang ihm vortrefflich. Das erkennen wir auch in der Nachricht, dass er vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib gestorben sei. Im Wetteifer mit ihm entfaltete der Ephesier *Parrhasios* seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des Plinius zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntniss der Künstler in den Umrissen die Palme davon. Eine feinere Durchbildung der Form, eine scharfe Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe und meisterhafte Ausprägung des psychologischen Ausdrucks scheinen ihm eigen gewesen zu sein. Letzteres erkennt man deutlich an den Berichten der Alten über ein Bild, in welchem er alle widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters ausgeprägt hatte. In einem anderen Bilde hatte er zwei Knaben gemalt, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfältigkeit des Knabenalters aussprach. Unter den Scenen heroischen Lebens werden mehrere, wie der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus, und der jammernde Philoktet auf Lemnos genannt, die in der Wahl des Gegenstandes schon die Hinneigung zur Darstellung bewegter Gemüthszustände bekunden.

Zu den berühmteren Zeitgenossen jener beiden Meister zählt *Timanthes*, der zwar nicht der ionischen Schule angehört, aber unter anderem einst in Samos einen Wettstreit mit Parrhasios einging. Von ihm wird besonders die Kraft der Erfindung gerühmt, sowie Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung. Vielbewundert war sein Gemälde des Opfers der Iphigenia, in welchem er den Ausdruck theilnehmender Trauer und Klage meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte. In einem pompejanischen Wandgemälde scheint eine wenngleich im Einzelnen abweichende und in der Ausführung geringe Nachbildung dieses Werkes erhalten.

Wie in der Plastik der attischen Schule die peloponnesische, so ist in der Malerei der ionischen die Schule von Sikyon entgegengesetzt. Eine schärfere wissenschaftliche Ausbildung, eine höchst bestimmte charakteristische Zeichnung und ein ernstes wirksames Colorit scheinen ihr eigenthümlich gewesen zu sein. An ihrer Spitze steht *Eupompos*, von dem ein Sieger im gymnischen Wettkampfe bekannt war. Sein Schüler *Pamphilos* scheint besonders durch wissenschaftliche Studien die Malerei tiefer begründet zu haben und ein gesuchter Lehrer gewesen zu sein. Von *Melanthios* wird die Anordnung der Bilder, von *Pausias* die Kunst der Verkürzungen und der Bemalung gewölbter Decken, sowie die besonders feine Ausbildung der enkaustischen Technik gerühmt.

Den höchsten Gipfel erreichte die griechische Malerei durch den grossen *Apelles*, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. lebte und die Vorzüge der ionischen und sikyonischen Schule zu vereinigen wusste. Er scheint, ein antiker Rafael, seinen Werken eine vollendete Anmuth, jenen zarten Hauch



Fig. 125. Wandgemälde von Pästum.

der Schönheit verliehen zu haben, der nur aus der Verbindung der feinsten Formengebung mit zartem Schmelz des Colorits und edler seelenvoller Auffassung entspringt. Maassvolle Harmonie bildete den hinreissenden Zauber seiner Werke. Das berühmteste unter diesen war Aphrodite, welche aus den Fluthen des Meeres auftaucht und mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres ausdrückt. Ursprünglich für den Asklepiostempel auf Kos gemalt, wurde sie von Augustus, der den Koern dafür hundert Talente an den Abgaben nachliess, nach Rom geführt und im Tempel des Cäsar aufgestellt. Als das Bild später Schaden gelitten hatte, wollte kein Künstler es wagen, die Restauration auszuführen. Ein anderes Gemälde stellte die Verleumdung dar. Ausserdem malte er Götter und Heroenbilder und endlich mehrfache Porträts Alexanders, der von Niemand als von Apelles gemalt sein wollte. Mit dem Blitz in der Hand hatte dieser den grossen König für den Artemistempel zu Ephesos gemalt, und so gewaltig war der Eindruck des Bildes, dass der König im Hinblick auf dasselbe sagte, es

gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles.

Unter den Zeitgenossen des Apelles war *Protogenes* so ausgezeichnet, dass selbst ein Apelles wie versteinert vor Bewunderung ein von ihm gemaltes Bild des Ialysos anschaute. Vorzüglich war auch *Aëtion*, von dem die Darstellung Alexanders mit der Roxane hochgepriesen wurde. Hohen Ruhm genoss ferner *Antiphilos*, der freilich ein derberes niedrigeres Genre, Carikaturen, Lichteffekte, Scenen aus dem Alltagsleben mit Vorliebe und in grosser Leichtigkeit der Auffassung gemalt hat; endlich *Theon*, der durch höchst effektvoll dargestellte Handlungen voll Leben und Bewegung sich auszeichnete.

Einige Reste aus dieser Epoche sind in den Grabkammern zu Pästum aufgefunden worden, darunter Scenen von edelster Schönheit und tiefem Ausdruck der Empfindung. So die Darstellung eines Jünglings, der seinen verwundeten Gefährten zu Ross aus der Schlacht führt; jetzt im Museum zu Neapel befindlich (Fig. 125).



Fig. 126. Medea. Wandgemälde von Pompeji.

In der Epoche nach Alexander drang in die Malerei immer mehr ein Streben nach Naturalismus, das sich mit der Vorliebe für Darstellungen des niederen Lebens, für Genrebilder und Stillleben verband. Nach den Berichten der Alten dürfen wir annehmen, dass auch dieses Gebiet der Malerei, die sogenannte Rhyparographie, zu grosser Vollendung ausgebildet wurde. Den höchsten Ruhm erlangte in dieser Gattung *Piraïkos*, dessen Barbier- und Schusterbuden, Stillleben und dergleichen niedrige, aber mit grosser Feinheit ausgeführte Bildchen, wie Plinius sagt, theurer bezahlt wurden, als die grössten Bilder von vielen andern Meistern.

Doch gab es auch jetzt noch Maler, die in einem höheren Genre Ausgezeichnetes leisteten, und unter ihnen erscheint *Timomachos* als der letzte hervorragende Künstler. Man kannte von ihm einen Aias und die Medea, welche von Cäsar für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurden; ferner eine Iphigenia in Tauris, die im Begriffe, den Bruder zu opfern, vom Kampfe widerstreitender Empfindungen erfüllt ist. Noch entschiedener muss diese leidenschaftliche Bewegung des Innern sich in der Medea ausgesprochen haben, die in dem Moment vor der grausen That aufgefasst war, das Schwert schon in der Hand haltend, aber unschlüssig zaudernd, ob sie es in die Brust der eignen Kinder stossen solle. Eine Nachbildung dieses Gemäldes ist vielleicht in einer Wandmalerei zu Pompeji, jetzt im Museum zu Neapel, zu erkennen (Fig. 126).

In dieser Epoche des überhand nehmenden Luxus scheint auch die Mosaikmalerei sich ausgebildet zu haben. Unter den Meistern dieser Kunst wird vorzüglich *Sosos* gerühmt, der in Pergamos „das ungefegte Haus“ ausführte, so genannt, weil er auf dem Fussboden in äusserst künstlicher

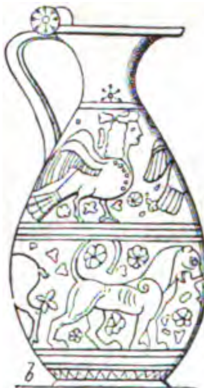
Weise Speisereste und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, dargestellt hatte. Solche Spielereien gefielen damals und gefallen noch immer dem grossen Haufen. Bewundert wurden daran besonders mehrere Tauben, die trinkend oder sich sonnend auf dem Rande eines Wassergefässes sitzen, eine Darstellung, von deren Naturwahrheit die im capitolinischen Museum zu Rom aufbewahrte Nachbildung eine Anschauung gibt.



Fig. 127. Dodwell'sche Vase zu München.

c. Vasenmalerei.

Schliesslich haben wir noch der gemalten Vasen[1] zu gedenken, die nicht allein in ihrer Gesammtform als ausgezeichnete Beispiele von der Feinheit des griechischen Schönheitssinnes Zeugniss ablegen, sondern auch für die Anschauung ihrer Malerei grosse Bedeutung haben. Bedenken wir, dass diese Werke nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit sind, so muss die oft unübertrefflich freie und schöne Zeichnung uns zur Bewunderung hinreissen.



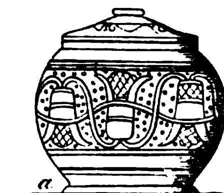


Fig. 128. Griechische Vasen des ältesten Styles.

Der älteste Styl umfasst jene einfachen und mässig grossen Gefässe, die man früher unrichtig ägyptisirende nannte, jetzt mit mehr Recht als phönikisirende bezeichnet und als Erzeugnisse uralter korinthischer Werkstätten ansieht (Fig. 127 und 128). In einfachen, wenig entwickelten Gliedern geformt, haben sie eine gelbliche oder blassrothe Farbe in ihrem Thone und sind in bräunlichen und schwärzlichen Tönen mit spärlich beigemischtem Violett und Weiss bemalt. Horizontale Streifen bilden einen oder mehrere bandartige Friese, die entweder mit Rosetten, Lotos oder andern Blumen oder mit Thierdarstellungen von grösstentheils phantastischem Charakter ausgefüllt sind. In der Anordnung und Form dieser Ornamentik lassen sich Einwirkungen der ältern asiatischen Kunst nicht verkennen. — Diesem ältesten, offenbar dorischen Styl tritt ein anderer, wahrscheinlich altattischer gegenüber, der in den Farben wesentlich jenem ersteren verwandt, durch schärfere Gliederung der Gesammtform und grössere Ausdehnung der Gefässe, wie durch die Darstellung menschlicher Gestalten aus den Heroen- und Götterkreisen einen Uebergang zur folgenden Zeit bildet. Die Gestalten auf diesen Vasen sind theils starr und leblos, theils hastig und eckig bewegt, die Formen des Körpers überscharf ausgeprägt, die Gewänder symmetrisch gefältelt. Sodann folgen die Vasen des alten Styls, der nicht allein die Form der Gefässe mannichfaltiger bildete und die einzelnen Werke lebendiger und schöner gliederte, sondern auch durch

[1] Eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung in *O. Jahn's* Beschreibung der Galerie bemalter Vasen der k. bayerischen Sammlung. München 1854. — Bildliches Material in mehreren Publikationen *E. Gerhard's*.

Vereinfachung jener älteren Farben, durch schönere und glänzendere Färbung einen Fortschritt ins rein Hellenische bezeichnet. Die bloss füllenden Ornamente hören auf, und das zufällige Spiel derselben macht einer bedeutsamen Anwendung Platz. Die Darstellungen werden in mässiger Ausdehnung schön im Raume vertheilt und heben sich in glänzendem Schwarz von dem kräftig rothen Ton des Gefässes ab. Die Figuren selbst aber haben durchaus noch die strenge Gebundenheit, die überscharfe Charakteristik der Formen, die dem archaischen Styl der griechischen Kunst eignet.



Fig. 129. Vasen des schönen und reichen Styls.

Eine weitere Stufenreihe von Entwicklungen lässt sich sodann an jenen Vasen verfolgen, welche durchweg ein glänzend feines Schwarz überzieht, von dem die Figuren sich in der schönen rothen Farbe des Thones lebendig absetzen. Der Charakter der Darstellungen bezeugt innerhalb dieser Classe den Uebergang von einem noch strengen Styl zu einem vollendet schönen (Fig. 129 b, c), der in edler, freier Bewegung, in feiner Raumfüllung und zartem Schwung der Linien sich als Erzeugniss der höchsten Blüthezeit kundgibt. An diese klassischen Leistungen hellenischer Kunst schliessen sich in der letzten Epoche die Werke des reichen Styls, in denen das edle griechische Maass in Gesammtform und Ausschmückung einer prunkvollen Uebertreibung weicht, die sowohl in gewaltig grossen,

bis zu 5 Fuss hohen Prachtgefässen, als auch in üppiger dekorativer Ueberladung ihren Ausdruck findet (Fig. 129 a). Der glänzend schwarze Grund ist aus der vorigen Epoche beibehalten, und die Gestalten heben sich in rothem Ton davon ab; aber in der häufigeren Anwendung anderer Farben, namentlich eines helleren Gelb und Weiss, sowie in der massenhaften Austheilung reicher Blumen- und Pflanzengewinde kündigt sich wieder eine Beimischung fremdländischer Elemente an. In der That sind denn auch diese Gefässe meistens in Unteritalien, in Apulien und Lucanien aufgefunden worden. Auch ihre Darstellungen enthalten grösstentheils Scenen der Heroensage, oft aber auch, wieder dem Charakter der Spätzeit entsprechend, Schilderungen des gewöhnlichen Lebens in grosser Mannichfaltigkeit. Die Körperformen sind hier im Geist einer frei entwickelten, ja zierlich eleganten Auffassung behandelt, meistens jedoch mit einer virtuosenhaften Leichtigkeit, die nicht selten ins Oberflächliche und Leichtfertige ausartet. Die Epoche nach Alexander, um die Zeit der Römerherrschaft, ist die Blüthezeit für diese letzte Gestalt der Vasenmalerei.

ZWEITES KAPITEL.

Die etruskische Kunst.

Italiens Lage hat manches Verwandte mit der Griechenlands. Durch den hohen Gebirgsstock der Alpen von der nördlichen Ländermasse Europa's getrennt, streckt es sich als langgedehnte schmale Halbinsel weit gen Süden vor. Die Milde des Klima's begünstigte hier, wie in Griechenland, schon zeitig das Aufblühen einer höheren Kultur; die freie meerumspülte Lage lockte zu Handel und Schifffahrt. Aber die grössere Entfernung vom Orient, den uralten Stätten menschlicher Bildung, machte die Vermittlung der Griechen für die Verbreitung allgemeiner Kultur nothwendig. So sehen wir griechische Kolonien im Süden des Landes schon früh Wurzel schlagen und nicht bloss in Sicilien sich ausdehnen, sondern auch die Küsten von Unteritalien, oder wie es damals genannt wurde, Grossgriechenland, besetzen. Unabhängiger von diesen Einflüssen fremder Kultur hielten sich in der älteren Zeit die Gegenden Mittelitaliens. Durch die Apeninnen und ihre vielfach verzweigten Ausläufer in eine Anzahl selbständiger Gebiete gegliedert, boten sie, ähnlich wie Griechenland, der mannichfaltigen Entwicklung verschiedener Stämme geeigneten Spielraum dar. Während die meisten unter ihnen, wie schon die Sprache zeigt, demselben Urstamme angehörten, dem auch die Griechen entsprossten, stehen die alten Etrusker mit ihrer noch immer unentzifferten Sprache, ihren vielfach abweichenden Sitten und Gebräuchen, ihrer verschiedenen Körper- und Gesichtsbildung als ein durchaus selbständiger fremdartiger Stamm mitten im Herzen Italiens. Sie bewohnten die Gebiete, welche durch den Tiber, das Tyrrhenische Meer und den in weitem Bogen zwischen beiden sich ausspannenden Stock der Apeninnen

begrenzt werden, und deren grösster Theil, das heutige Toskana, selbst im Namen noch die Erinnerung an die alten Tusci bewahrt.

Wie viel aber auch über die Abstammung dieses räthselhaften Volkes gefabelt und vermuthet worden ist, wie fast alle Völker des Alterthums um die Pathenstelle bei ihm von der rathlosen modernen Wissenschaft angegangen sind: das Dunkel ist bis auf den heutigen Tag nicht gelichtet, und das Einzige, was sich mit immer grösserer Wahrscheinlichkeit herausstellt, ist die Abstammung aus nördlichen Gebirgsgegenden. In grauer Vorzeit scheinen die Etrusker, von der Schönheit des Landes gelockt, nach Süden hinabgestiegen zu sein und in Mittelitalien feste Niederlassungen gegründet zu haben. Dass sie als gewaltsame Besitzergreifer ins Land gerückt sind, lässt sich schon aus der steilen unzugänglichen Lage ihrer alten Städte schliessen, die obendrein durch ein Schutzbündniss mit einander vereinigt waren. Ausser dieser losen Verbindung gab es unter ihnen kein höheres Band der Einheit, und es war daher kein Wunder, dass sie in fortgesetzten Angriffen der früh zu politischer Macht aufstrebenden Römer überwunden wurden. Nach ihrer politischen Unterjochung verlieren sie sich allmählig spurlos, wie sie gekommen waren, aus der Geschichte, ohne irgendwie in politischen Einrichtungen oder den Erzeugnissen einer selbständigen Literatur eine Spur von sich zu hinterlassen. Nur in den ausgedehnten Gräberstätten Mittelitaliens haben sich Zeugnisse einer selbständigen Bauthätigkeit, sowie Werke mannichfacher Kunstfertigkeit, als Thongefässe, steinerne Sarkophage, eherne Gusswerke, Wandgemälde und kostbare Schmucksachen vorgefunden. Vieles davon deutet unzweifelhaft auf griechische Einflüsse hin; in Anderem lässt sich eine selbständige Richtung nicht verkennen. Jedenfalls gewähren diese Werke uns nicht bloss den Einblick in eine vielseitige und fein ausgebildete Kultur, sondern auch manchen Aufschluss über das Wesen des Volkes.

Die Etrusker erscheinen in diesen Darstellungen als ein gedrungener, breitschultriger, schwerfälliger Menschenschlag, hierin, sowie in der platt gedrückten Bildung des Kopfes, den stark vorspringenden unteren und den schräg zurücktretenden oberen Theilen des Gesichtes entschieden von der Bildung der griechischen Stämme abweichend. Aehnlich scheint sich auch ihr Charakter von dem der übrigen italischen und giechischen Einwohner unterschieden zu haben. In ihren religiösen Anschauungen herrschte ein trüber Aberglaube, der durch Zeichendeuterei die Enthüllung zukünftiger Dinge erstrebte; eine dualistische Auffassung, welche gute und böse Geister annahm, die den Menschen begleiten und, wie es die Wandgemälde in ihren Gräbern bezeugen, die abgeschiedenen Seelen zu gewinnen suchten; endlich ein sorgsames und ängstliches Erwägen der Zustände nach dem Tode, — alles das Züge, die einen ernsten düsteren Contrast gegen die Heiterkeit hellenischer Anschauung bekunden. Die idealistische Auffassung, welche in den Göttern eine Verklärung menschlicher Zustände und Eigenschaften schuf, fehlte den Etruskern, und mit ihr fehlte zugleich ihrer bildenden Kunst die höhere Weihe, der tiefere Inhalt. Allerdings haben sie später, wie alle italischen Stämme, nicht bloss Kunstformen, sondern auch die Stoffe der sagenhaften und mythologischen Ueberlieferung von den Griechen entlehnt, dadurch aber ihrer Kunst nur ein fremdes Reis aufgepfropft, das zuletzt den ursprünglichen Stamm überwucherte und sein selbständiges Leben erstickte.

Dass die Etrusker einen Tempelbau hatten, würden wir nicht wissen, wenn es uns nicht durch schriftliche Nachrichten, namentlich durch Vitruvs Zeugniss bestätigt wäre. Gleich dem griechischen Tempel ging der etruskische von einem Holzbau aus, wie er bei Gebirgsvölkern überall heimisch ist, aber er kam nur zum Theil zur Ausbildung in festerem, monumentalerem Material; sein ganzer Oberbau behielt die Holzconstruktion bei, und dieser Zwiespalt liess das Ganze nicht zu einer harmonischen, ächt künstlerischen Durchbildung kommen. Das realistisch Zweckmässige, wie es dem Charakter der Etrusker entsprach, behielt die Oberhand; eine ideale Gestaltung war diesem Volke versagt, und um die höhere Bedeutung des Baues auszudrücken, wusste es ihn wohl mit reichem Schmuck auszustatten, aber nicht das Nothwendige zur Freiheit und Schönheit zu verklären.

Der Grundplan des Tempels bildete ungefähr ein Quadrat, dessen vordere Hälfte eine tiefe Säulenhalle einnahm, während der übrige Theil in drei neben einander liegende Cellen zerfiel, unter denen die mittlere breiter als die seitlichen war. Jede hatte ihren selbständigen Eingang von der Vorhalle aus, jede ihr besonderes Götterbild. Das Ganze wurde von einem hohen Dach bedeckt, dessen Giebel schwerfällig über den schlanken, in weiten Zwischenräumen aufgestellten Säulen und den stark vorspringenden Köpfen der Querbalken sich erhob. Von der künstlerischen Ausbildung dieses breiten, plumpen, unerfreulichen Ganzen haben wir keine Vorstellung, obwohl aufgefundene Reste eine gewisse weichliche Form der Säulenbasen und der Kapitäle vermuthen lassen. Einige Façaden von Gräbern, namentlich zu Norchia, (Fig. 130) zeigen dies Gerüst mit den missverstandenen Formen griechischer Architektur, besonders mit Triglyphenfriesen ausgestattet. Die Spitze und die Ecken des Daches, sowie das Giebelfeld erhielten einen reichen Schmuck von gebrannten Thonfiguren. Gewiss ist, dass die Römer in der ältesten Zeit den etruskischen Tempelbau angenommen hatten, und dass ihre frühesten Tempel, namentlich der capitolinische des Jupiter, in dieser Weise gebaut waren.

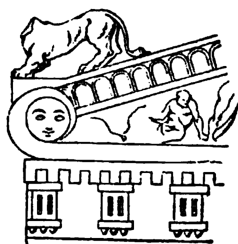


Fig 130. Von einer Grabfaçade zu Norchia.

Von einer andern Gattung etruskischer Bauten ist dagegen eine grosse Anzahl noch jetzt vorhanden. Es sind die Grabstätten, die in grosser Ausdehnung sich überall im alten Etrurien finden.[1] Die einfachsten unter ihnen gehören jener primitiven Form an, welche in allen Theilen der Erde als Zeugniss ältester Kulturthätigkeit sich erhalten hat. Es sind Grabhügel von Erde und Steinen, oft von grosser Ausdehnung und manchmal mit regelmässig aufgemauertem Unterbau versehen. Das Innere enthält eine Grabkammer, die manchmal durch vorkragende Steinringe gebildet wird. Bisweilen erheben sich kegelförmige Denkpfeiler auf der Oberfläche dieser Grabhügel, allem Anscheine nach eine primitiv italische Form, die sich selbst in später Römerzeit noch auf der Spina des Circus erhalten hat. Das grossartigste dieser Denkmäler findet sich bei Vulci unter dem Namen der Cu-

---

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 24. (V.-A. Taf. 12.) — *Micali*, Storia degli antichi popoli Italiani. — *Ders.* Monumenti inediti. Firenze 1844. — *Inghirami*, Monumenti etruschi. 10 Vols. Fiesole 1825.

cumella. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Bauten haben die sogenannten Nuraghen auf der Insel Sardinien, thurmartige Steinbauten von kegelförmiger Gestalt, die im Innern mehrere Kammern übereinander enthalten, nach primitiver Weise durch Ueberkragung gewölbt.[1]

Andere etruskische Gräber sind grottenartig in den Felsen gearbeitet, indem entweder einfache Grabkammern oder eine zusammenhängende complicirte Anlage verbundener Räumlichkeiten ausgehöhlt sind. Hier stützen die Decken sich manchmal auf Pfeilern oder Säulen, und bisweilen sieht man an den Decken die Construktion eines hölzernen Sparrenwerkes zierlich nachgeahmt. (Fig. 131.) Solche Gräber enthalten dann in der Hauptkammer

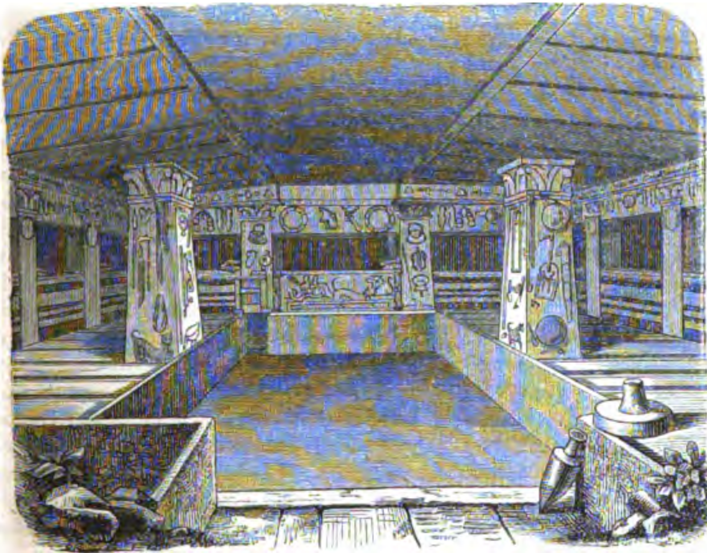


Fig. 131. Grabkammer bei Cervetri.

die aufgemauerte Lagerstätte des Verstorbenen, der meist in voller Rüstung und mit seinen Waffen versehen ausgestreckt daliegt. Rings umher stehen Vasen und andere Geräthe, die Wände sind oft mit figürlichen Malereien geschmückt. Gräber dieser Art hat man bei Corneto (dem alten Tarquinii), Vulci, Cere und an andern Orten gefunden. Noch grössere Bedeutung erhalten diese Denkmäler, die uns lebhaft an ägyptische Nekropolen erinnern, wenn dieselben nach aussen durch besondere, aus dem Felsen herausgemeisselte Façaden geschmückt werden (Fig. 132). Ein kräftiges Gesims, das aus verschiedenen wellenförmigen und weichen Gliedern besteht, begrenzt dann die Façade durch einen kräftigen obern Abschluss; in der Mitte aber ist eine Scheinthür ausgemeisselt, die sich nach oben verjüngt und deren äussere Einfassung an den oberen Ecken nasenartig vorspringt. Zu Norchia und Castellaccio, sowie an andern Orten dieser Gegend hat man in abgelegenen

[1] Diese Denkmäler werden von Einigen den Phöniziern zugeschrieben, und allerdings fanden wir dort (vgl. S. 52) ebenfalls kegelförmige Grabmäler.

Gebirgsschluchten eine Anzahl solcher Denkmäler entdeckt; an zweien derselben bei Norchia ist jene tempelartige Façadenbildung angewendet worden, die eine Aufnahme griechischer Formen verräth.

Endlich hat auch der Befestigungsbau bei den Etruskern eine bestimmte künstlerische Ausbildung erfahren. An den alten Stadtmauern von Cossa, Populonia, Todi u. a. gewahrt man deutlich den Fortschritt von der polygonen kyklopischen Bauweise zum regelmässigen Quaderbau; an den Thoren dagegen findet sich mehrfach eine Construktionsform, die hier zum ersten Mal im Laufe architektonischer Entwicklung uns entgegentritt, deren Erfindung also wahrscheinlich den scharfsinnigen und betriebsamen Etruskern gehört, und durch deren Einführung eine neue grossartige Entwicklung der Architektur ihren Anfang nimmt. Zum ersten Mal finden wir nämlich hier den aus keilförmig gearbeiteten Steinen geschnittenen Bogen, der an Stelle der natürlichen Einheit des Architravs die künstliche Einheit einer Reihe

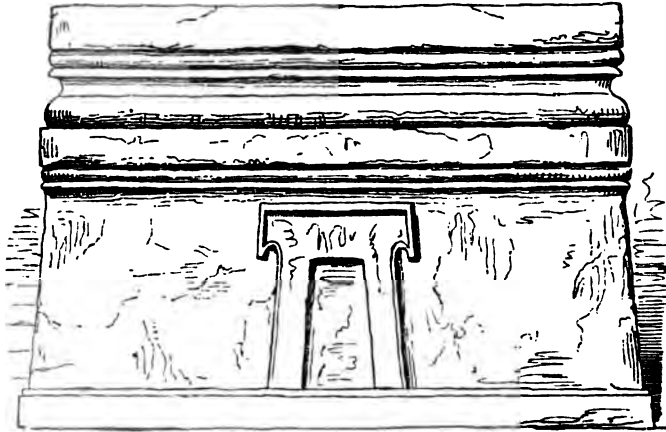


Fig. 132. Grabfaçade zu Castellaccio.

eng verbundener Glieder setzt, die durch ihre Spannung gegen einander ein fest in sich geschlossenes Wölbungssystem bilden. Solcher Art ist das alte Thor von Volterra, an welchem der Schlussstein und die beiden Endpunkte des Bogens in schlichter, aber ausdrucksvoller Charakteristik mit kräftig vorspringenden Köpfen bezeichnet sind. In Rom ist die Cloaca maxima, ein im 6. Jahrhundert unter den Tarquiniern ausgeführter Abzugskanal, eins der kühnsten und bedeutendsten Beispiele dieser Wölbungsart. Ebenso zeigt der am Abhange des Kapitols gelegene Carcer Mamertinus eine ähnliche Wölbung, während der uralte unter ihm befindliche Quellbehälter des Tullianum mit vorgekragten Horizontalschichten überdeckt ist. So hat die etruskische Architektur mit einem epochemachenden, technisch construktiven Fortschritt sich ein bleibendes Verdienst in der Kunstgeschichte erworben.

In der Bildnerei errangen sich die Etrusker besondern Ruhm durch ihre Metallarbeiten und Werke in gebranntem Thon.[1] Letztere waren bei

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 25.

der Ausschmückung der Tempel zahlreich in Gebrauch, aber auch die Statuen der Götter wurden in ähnlichem Material ausgeführt, wie denn das Bild im Tempel des capitolinischen Jupiter gleich vielen andern von Thon war. Manches derartige ist in den Museen Italiens zu finden, doch zeigen alle diese Werke einen etwas rohen plumpen Styl, eine trockene schwerfällige und oft missverstandene Behandlung des Körpers. In den Bereich dieser Thätigkeit gehören auch die in den Gräbern gefundenen Vasen, theils Aschengefässe, deren Deckel in barocker Weise ein menschliches Haupt bildet, theils Gefässe von ungebrannter schwarzer Erde, auf denen ziemlich ungeschickt ausgeführte Reliefbildwerke angebracht sind. Manchmal werden Henkel und Handhaben in figürlicher Weise gestaltet und das Ganze oft so geschmacklos überladen, dass es einen phantastisch bizarren Eindruck macht. Die Sammlung Campana, jetzt zu Paris im Musée Napoleon III., ist reich an Beispielen dieser Art schwulstiger etruskischer Prachtwerke.


Fig. 133. Rednerstatue zu Florenz.

Die Thonbildnerei führte die Etrusker zeitig zum Erzguss, der mit grossem technischen Geschick und besonderer Vorliebe ausgebildet wurde. An die Stelle der ältern Thonarbeiten trat bei selbständigen Werken und bei dekorativen Gegenständen bald dies prachtvollere Material, das oft durch Vergoldung noch höheren Glanz erhielt. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit die Römer mit derartigen Werken. Von grösseren Gusswerken sind besonders der Mars von Todi im vatikanischen Museum, ein Knabe mit einer Gans im Arm im Museum zu Leyden und eine männliche Gewandstatue in den Uffizien zu Florenz (Fig. 133), sowie ebendort das phantastische Thierbild der Chimära und im capitolinischen Museum zu Rom die Wölfin zu nennen. In diesen Werken bezeichnet es genau die Grenze der künstlerischen Begabung jenes Volkes, dass die Thiergestalten durch ein kräftiges, naturalistisch aufgefasstes Leben, wenngleich in strenger scharfer Behandlungsweise, sich auszeichnen, während den menschlichen Figuren bei einer ängstlichen, unfreien Auffassung, bei übertriebenem Eingehen auf Details ein trockenes, geistloses Wesen eigen ist, dem der Hauch einer freieren Beseelung fehlt. Ausser diesen grösseren Werken ist eine Menge von kleineren Broncestatuetten in den verschiedenen Museen zerstreut, die indess selten einen höheren künstlerischen Werth besitzen. Ungleich bedeutender erscheint das Talent der Etrusker auf allen Gebieten, die sich der eigentlich idealen Kunst entziehen, und wo die technische Handfertigkeit den Preis erringen kann, wie in den zahlreich vorhandenen Waffen und Prachtstücken, Helmen, Schilden und Panzern, Gefässen und Schmucksachen. Fehlt auch ihnen die feine Anmuth des hellenischen Geistes, so haben sie durch die saubere Technik und eine gewisse Phantastik ihrer Bildwerke einen bleibenden Werth. Manche dieser Arbeiten sind reichlich mit gravirten Darstellungen geschmückt, von denen später die Rede sein wird.

Auch von Werken der Steinsculptur ist uns Manches aufbewahrt, worunter die an Altären und Grabpfeilern ausgeführten besonders alterthümlich erscheinen. (Fig. 134.) Sie bewegen sich meist in dem Kreise religiöser Ceremonieen, Tänze, Prozessionen, besonders in den Anordnungen und Feierlichkeiten eines höchst ausgebildeten Todtenkultus. Das Schwere, Gedrungene der Gestalten, die Profilstellung der Füsse, während der Oberkörper oft von vorn gesehen wird, und manche ähnliche Eigenschaften stellen diese Werke denen der orientalischen und der ältesten griechischen Kunst nahe, doch neigt ihre Composition unläugbar zu einer mehr überfüllten malerischen Anordnung. Einer ungleich späteren Zeit, wahrscheinlich der letzten Epoche etruskischer Kunstübung, gehören dagegen die zahlreich aufgefundenen Aschenkisten an, die meistens aus Alabaster gearbeitet sind und reichen Schmuck von Farben und Gold haben. In der Form kleiner Sarkophage gearbeitet, zeigen zie auf dem Deckel die Gestalt des Ver-

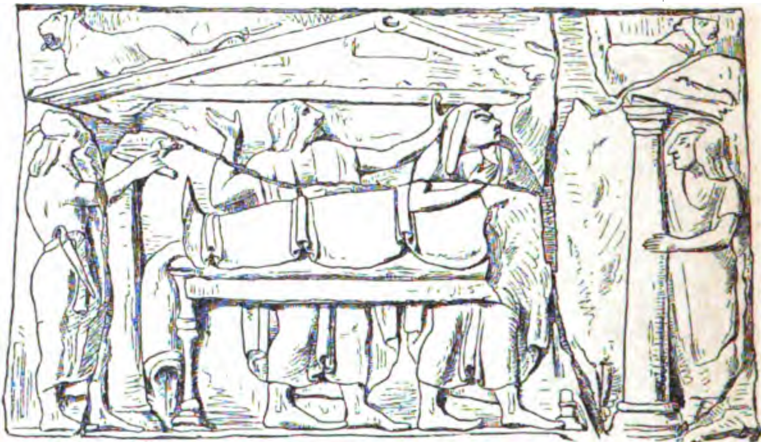


Fig. 134. Etruskisches Grabrelief.

storbenen in bequem ruhender Lage ausgestreckt, an den Seitenflächen mancherlei Reliefsdarstellungen, die sich auf mythische Gegenstände oder das Leben der Seele in der Unterwelt beziehen. Roh und handwerksmässig gearbeitet, verrathen sie geringe Kenntniss des Körperlichen und eine meist überladene malerische Anordnung und dies Alles in einem weichlichen Formenausdruck, der deutlich die Epoche des Verfalls bezeichnet. So scheint die etruskische Bildnerei, wie sie einer wahrhaft idealen Auffassung unfähig war, auch die rechte Mitte zwischen einer harten, trockenen und einer weichlichen Behandlung nicht gefunden zu haben.

Endlich ist noch der geschnittenen Steine zu gedenken, welche der spätern Zeit der etruskischen Kunst angehören. Sie stehen nach Inhalt und Form unter dem Einfluss der griechischen Kunst und schliessen sich besonders dem alterthümlichen Style derselben an. Die Darstellungen sind den Mythen der Griechen entlehnt, die Behandlung ist sorgfältig und fein, doch kann man einen Hang zum Gewaltsamen und scharf Charakteristischen nicht ableugnen.

Liess sich in den plastischen Werken der Etrusker schon eine Hinneigung zu malerischer Auffassung erkennen, so bietet die reichliche Anzahl von erhaltenen Gemälden vollends den Beweis für eine gewisse Vorliebe, mit welcher diese Kunst bei den Etruskern gepflegt wurde.[1] In den unterirdischen Grabkammern sind die Wände in der Regel mit Malereien bedeckt, die uns eine lebendige Anschauung von dem Styl etruskischer Malerei gestatten. Es sind colorirte Umrisszeichnungen, einfach in lichten freundlichen Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben, Tänze, Kampfspiele und Jagden, Gelage und Festlichkeiten, Vorbereitungen zum Wagenrennen u. dergl., alles in grosser Lebendigkeit, aber in einer gewissen scharfen Manier und gespreizten Bewegung, die an alterthümliche Vorbilder erinnert. (Fig. 135). Zwischen den einzelnen Gestalten sind gewöhnlich grünende Zweige zur Ausfüllung und Sonderung angebracht. Manchmal tritt ein phantastisches und selbst ein komisches Element hinzu, das in scherzhafter Uebertreibung der Bewegungen seinen Ausdruck findet.



Fig. 135. Etruskische Wandmalerei.

Aber auch ernstere Scenen, dem Kultus der Todten entlehnt, kommen häufig vor, Feierlichkeiten bei der Bestattung und das Geschick der Seele nach dem Tode darstellend. Da sieht man den lichten und den dunklen Genius in verschiedener Thätigkeit, einmal auf einem Wagen die verhüllte Gestalt des Abgeschiedenen davon führen, ein andres Mal den dunklen Genius vor der Pforte der Unterwelt sitzend u. s. w. Sodann wieder sieht man den dunklen Dämon sich in wilder Verzweiflung geberden, oder die Todtenrichter auf dem Throne sitzen, um die Seelen der Verstorbenen zu richten. Die meisten dieser Gemälde haben sich in Tarquinii, Veji und Chiusi gefunden. Im Styl sind sie sehr verschieden, einige sorgfältig, streng und alterthümlich, andere flüchtig und manierirt behandelt. Die Anordnung ist durchweg einfach klar im Reliefstyl gehalten, worin sich der Einfluss griechischer Werke unzweideutig kundgibt.

Noch bestimmter tritt diese Verwandtschaft in den gravirten Darstellungen hervor, welche in grosser Anzahl auf broncenen Schmuckgeräthen, besonders auf der Rückseite von Handspiegeln und den Seiten-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 28. — W. Helbig, dipinti Tarquiniesi. Fol. 1874.

flächen der Schmuckkästchen sich befinden, in denen man früher mystische Cisten vermuthete. Sie enthalten überwiegend Darstellungen griechischer Göttermythen und Heldensagen, doch finden sich auch etruskische Mythen und bisweilen selbst Gegenstände des wirklichen Lebens. Ihre Technik und der Werth der Arbeiten sind sehr verschieden. Häufig sind sie nur flüchtig eingeritzt, manchmal in scharfer eckiger Linienführung und einer trocknen nüchternen Behandlung, wie z. B. eine Geburt der Minerva auf einem Spiegel im Museum zu Bologna, bisweilen aber von einer Feinheit, einem Adel und einer Anmuth, die auf die Hand griechischer Künstler zurückzuweisen scheint, wie auf dem prächtigen Spiegel im Museum zu Berlin, der Bacchus und Semele darstellt (Fig. 136, a. Zugleich unter b, c, d Beispiele der zierlichen Ausbildung solcher Geräthe). Ein Kranz von Ranken und Blumen umfasst in der Regel als geschmackvoller Rahmen die Composition, die besonders auf den Spiegeln die runde Fläche trefflich ausfüllt, wenn auch bisweilen eine etwas gedrängte Häufung der Figuren wieder auf die etruskische Vorliebe für malerische Anordnung deutet. Unter den Schmuckkästchen nimmt die berühmte ficoronische Cista im Museo Kircheriano des Jesuitencollegiums zu Rom unbedingt den ersten Rang ein. Inschriftlich von *Novius Plautius* zu Rom verfertigt und bei Palestrina gefunden, enthält es auf seiner etwas ausgebauchten Seitenfläche Darstellungen aus der Argonautensage. Polydeukes bindet den von ihm überwundenen König Amykos an einen Lorbeerbaum, während Nike mit Siegeskranz und Binde herbeischwebt, und Athene sammt Apollo und einigen griechischen Helden der Scene zuschauen. Gleich daneben liegt die Argo ruhig vor Anker; einige Helden sind auf der angelehnten Leiter ans Land gestiegen um Wasser zu schöpfen, andere sitzen und liegen in behaglicher Musse auf dem Verdeck; weiterhin sind andere friedliche Scenen angereiht. Die Feinheit der Zeichnung, der Adel und die leichte Anmuth der Gestalten, die Frische und Lebendigkeit der Composition lassen sich nur aus der Einwirkung hellenischer Werke erklären.



Fig. 136. Etruskische Spiegel.

Die Vasenmalerei, soweit sie mit Sicherheit auf etruskische Hände zurückzuführen ist, steht durchaus auf einer untergeordneten Stufe der Ausbildung, da die meisten ehemals den Etruskern zugeschriebenen Werke dieser Art sich als Erzeugnisse griechischer Fabriken herausgestellt haben.

DRITTES KAPITEL.

Die römische Kunst.

1. Charakter der Römer.

So nahe verwandt die Römer den Griechen sind, so gewiss sie demselben Stamme mit jenen entsprungen waren, so gewiss lassen sich verschiednere Brüder derselben Familie kaum denken. Will man mit einem Worte bezeichnen, worin dieser gewaltige Unterschied, ja man darf sagen, Gegensatz bestehe, so kann man behaupten, die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das des Staates. Die Griechen haben mit ihrer Schönheit die Welt erobert, die Römer mit ihrer Politik. Wie die Bildwerke und die Dichtung der Griechen bis auf den heutigen Tag die Menschen einer ganz andern Weltordnung zur Bewunderung und Nachahmung hinreissen und als höchste Muster im Reiche des Schönen gelten, so beherrschen die Römer noch immer mit ihrem Gesetzbuch einen guten Theil der modernen Nationen. Solchen Thatsachen muss wohl eine tiefere Bedeutung, eine innere Nothwendigkeit zu Grunde liegen.

Die Griechen waren ein idealistisches Volk, die Römer durch und durch Realisten. Die Griechen gründeten Staaten, sandten Colonieen aus, verbreiteten ihre Bildung über ferne wilde Gestade; die Römer hatten nicht den Trieb der Civilisatoren, sondern der Eroberer; denn damals beschönigte man noch nicht das letztere durch das erstere. Die alte Sage von der Entstehung und dem Wachsthum der römischen Gemeinde bezeichnet diesen Beruf der Römer und lässt Gewaltthat und Besitzergreifung schon in der Geburtsstunde Roms die Signatur seiner Bewohner sein. Wie von einem inneren Gesetz der Nothwendigkeit getrieben, dessen Faktoren die Lage der Stadt und der Charakter ihrer Bürger waren, griffen die Römer immer weiter um sich, unterjochten sich zeitig die umwohnenden Stämme, nicht bloss die verwandten latinischen, sondern auch die weltfremden Etrusker, verschlangen bald ganz Italien mit seiner etruskischen und griechischen Kultur und kamen in consequentem Fortschreiten endlich zur Herrschaft über die ganze damals bekannte Welt. Dass sich im Laufe einer so lange dauernden, so mächtige Veränderungen mit sich führenden Entwicklung die Zustände der Römer bedeutend veränderten, war natürlich; aber wie ein grosser Strom, der auf seinem unaufhaltsamen Laufe von allen Seiten eine Menge andrer Flüsse in sich aufnimmt, noch dieselben Wellen als Grundbestandtheile seines Wesens enthält, die in seinem ersten Laufe seinen ganzen Gehalt ausmachten, so auch die Römer. Obwohl sie allmählich alle Nationen der Welt ihrem ungeheuren Reichskörper einverleibten, blieben sie im Grundzuge ihres Wesens, trotz mancher Umgestaltungen, dieselben, die sie von Anfang waren.

Dieser Grundzug ist der eines energischen, lebensklugen, praktischen Sinnes, eines realistischen, auf Erwerb und Besitz gerichteten Verstandes. Aus ihm erklärt sich die bedeutende Befähigung der Römer für Entwicklung des Staatslebens, für scharfe Ausprägung, Feststellung und Durchbil-

dung des Rechtsbegriffes. Es war ein rüstiger, kraftvoller Volksstamm, ebenso klug als tapfer, und in der guten Zeit von einer rauhen männlichen Tugend, deren höchstes Ideal strenge Rechtlichkeit und altväterische Sitte bildeten. Mit der fortgesetzten Vergrösserung des Reiches nach aussen ging die consequente Fortentwicklung der innern Verhältnisse Hand in Hand. Die bürgerliche Stellung zwischen Patriciern und Plebejern, das Verhältniss der Bundesgenossen, der Schutzbefohlenen und der unterworfenen fremden Völker ergaben ebenso viele Aufgaben, in deren Lösung staatsmännische Weisheit und legislatorische Befähigung sich bewähren konnten und wirklich bewährten. Dazu kamen noch die vielverzweigten Beziehungen, in denen der Einzelne und die Familie zum Staate standen, denn im Gegensatz zu Griechenland, wo das Familienleben in fast orientalischer Weise für sich abgeschlossen war und vom Staat ignorirt wurde, basirte das Gesammtleben des Staats bei den Römern auf der Existenz der Familie, und während bei den Griechen die ehrbaren Frauen gleichsam ein latentes Dasein führten, hatte die römische Matrone neben dem Familienvater ihre ehrenvolle Stellung im öffentlichen Leben.

Während die Römer so ihre inneren Angelegenheiten ordneten, Italien und die Welt eroberten, Reiche zerstörten, Könige stürzten und einsetzten und dem Erdkreis Gesetze diktirten, blieben sie in allen idealen Aeusserungen geistigen Lebens, in Poesie und Kunst, ja selbst in der Ausprägung ihrer Religion von den Griechen abhängig. In der früheren Zeit waren unstreitig etruskische Einflüsse bei ihnen überwiegend, doch traten die griechischen bald an deren Stelle. Die römischen Götter entstammen grösstentheils dem griechischen Olympos; der Römer nimmt die Gestalten des hellenischen Mythos auf, indem er bloss ihre Namen übersetzt und hin und wieder ihrem Wesen einen neuen Zusatz oder eine derbere Fassung gibt. Selbst die Stammessage suchte man durch Aeneas mit der griechischen Heroensage zu verknüpfen. Was aber aus eigner Anschauung diesem Religionssystem hinzugefügt wurde, hatte mehr einen moralischen, ethischen, als einen mythischen, poetischen Charakter. Daher fehlte den Römern nicht allein ein nationales Epos, sondern sie wurden in allen Hauptarten der Poesie die Schüler und gelehrigen Nachahmer der Griechen und verpflanzten sowohl das Epos wie das Drama von Hellas auf den Boden Latiums. Es herrscht aber ungefähr derselbe Unterschied zwischen den Gesängen Homers und der Aeneide Virgils, wie zwischen dem hohen idealistischen Humor des Aristophanes und der derben, in Stoff und Färbung dem alltäglichen Leben angehörenden Komödie eines Plautus und Terenz. Die Dichtungsarten dagegen, welche die Römer selbständig geschaffen haben, die didaktische Poesie und die Satire, bezeugen wieder das Uebergewicht des Verstandes, der scharfen Beobachtung und lebensklugen Erfahrung über die Phantasie, die höhere idealistisch erregte Anschauung.

Nicht minder bestimmt spricht sich das gleiche Verhältniss auf dem Felde der bildenden Künste aus. Die Römer selbst haben niemals eine höhere künstlerische Begabung sich angemaasst. Sie waren in diesem Punkte willige Schüler zuerst der Etrusker, dann der Griechen. Die Kunst war bei ihnen nicht Herzenssache des Volkes, nicht Bedürfniss des nationalen Glaubens, nicht Ausfluss einer durch die Götterideale der Dichter erregten Phantasie, sondern ein Luxusartikel der Reichen und Mächtigen; eine Dienerin der Herrschaft, bestimmt und bereit, das Leben zu schmücken,

die Macht zu verherrlichen, das Volk zu kirren. Vor Allem war dazu die Architektur angethan, ohnehin durch ihren Anschluss an die praktischen Bedürfnisse des Lebens dem Charakter der Römer näher verwandt. Daher haben sie gerade in dieser Kunst am meisten Neues, Selbständiges schaffen, den Umfang der antiken Anschauung beträchtlich erweitern können. Grossartigkeit der Entwürfe, Mannichfaltigkeit der Combinationen in der Erfüllung ganz neuer, überwiegend praktischer Bedürfnisse, unverwüstliche Gediegenheit der Ausführung sind die gemeinsamen Merkmale und Vorzüge aller Römerwerke.

Weit leichter wiegt das Verdienst der Römer in der Bildnerei und Malerei, ja es beschränkt sich im Wesentlichen darauf, dass sie als reiche, prunkliebende Mäcene den griechischen Künstlern, als ihr eigenes Vaterland in seiner Entartung und Verarmung ihrer nicht mehr bedurfte, eine Zuflucht geboten, eine Reihe neuer Aufgaben gestellt und dadurch eine noch immer höchst bedeutende Nachblüthe hellenischer Kunst veranlasst haben. War nun auch Talent, Fertigkeit, Ueberlieferung und selbst das Stoffgebiet griechisch, so erlangten die Römer doch auf die Kunstübung den modificirenden Einfluss, welchen das Geschlecht der Mäcene und der Besteller gewöhnlich auf das der Künstler ausübt. Theils also erging man sich in Wiederholungen und Nachbildungen älterer Meisterwerke, theils schuf der mehr äusserliche, auf Prunk und Effekt gerichtete Sinn der Zeit neue Werke, die seinem Wesen zusagten. Wahrhaft Eigenes, Selbständiges wurde jedoch nur auf dem Gebiet der realistisch historischen und Portraitdarstellung erreicht. Denn gerade diese Zweige der bildenden Kunst mussten einem Volke am meisten entsprechen, das seinen Weg in der Geschichte mit einer Reihe glänzender Thaten bezeichnete, die Persönlichkeit des einzelnen Feldherrn und Staatsmannes gern in den Vordergrund stellte und später seinen Cäsaren sammt ihrem Geschlecht die Ehre der Vergötterung zugestand.

Die grösste Bedeutung der Römer für die Geschichte der Kunst beruht aber auf ihrer Weltherrschaft. Indem sie allen Nationen ein gemeinsames Joch auflegten, brachten sie ihnen zugleich mit ihren Gesetzbüchern auch ihre Kunst, d. h. die von ihnen adoptirte, verallgemeinerte und zum Weltbürgerthum vorbereitete griechische Kunst. Hier zum ersten Mal sehen wir den Unterschied der Nationen verwischt und die Kunst, losgerissen von den Bedingungen und Schranken nationaler Anschauung, als ein allgemeines Gesetz in Italien wie in Griechenland, bei den rauhen germanischen und gallischen Stämmen des Nordens, wie bei den alten Kulturvölkern des Orients ohne Unterschied herrschen.

2. Die römische Architektur.

a. Das System.

Nirgends tritt so klar die eklektische, verständige Richtung der Römer in ihrem Kunstschaffen zu Tage, wie in ihrer Architektur. Ihre ältesten Bauwerke waren nach etruskischer Weise errichtet, in ihren späteren macht sich die Aufnahme griechischer Formen geltend und verwischt die Spuren jenes früheren Einflusses. Nur ein wichtiges Element etruskischer Kunst

blieb in der römischen Architektur dauernd in Kraft, und erreichte sogar in ihr einen höhern Grad künstlerischer Durchbildung: der Gewölbebau. Zuerst an Nützlichkeitsbauten, wie der oben erwähnten Cloaca maxima, an Wasserleitungen, Brücken und Viadukten verwendet, erhielt die Wölbung bald auch bei ausgedehnten Prachtgebäuden ihre Stelle, und zum ersten Mal wurde durch die feste Construktion, die Kraft und Widerstandsfähigkeit des Bogens die Möglichkeit geboten, Gebäude von vielen Stockwerken in monumentaler Dauerhaftigkeit aufzurichten. So lange man wie im Orient und bei den Griechen im Steinbau nur durch mächtige horizontale Balken die Bedeckung eines Raumes bewirken konnte, war die raumbildende Thätigkeit der Architektur auf ein Minimum von Spielraum beschränkt, abhängig von den natürlichen Bedingungen des Steines, der nur in geringer Weite frei lagernde Balken darbot. Nachdem man aber die Zusammensetzung keilförmiger Steine zu einem Bogen erfunden hatte, der durch das Streben der einzelnen Theile nach ihrem Schwerpunkt in fester Spannung erhalten wurde, war die Baukunst grossentheils von den natürlichen Schranken befreit und vermochte die Räume weiter und mannichfaltiger, den Grundriss beweglicher zu gestalten als vorher. Dies ist die Bedeutung, dies der grosse Fortschritt des von den Etruskern erfundenen und von den Römern durchgeführten Gewölbebaues. Durch ihn haben die Römer Aufgaben gelöst, wie sie so grossartig und mannichfaltig weder vorher noch nachher der Architektur gestellt, so bedeutsam und so schön nie wieder gelöst worden sind! Unter den Wölbungsformen, die wir bei den Römern kennen lernen, ist das Tonnengewölbe die einfachste. Man bezeichnet so den Bogen, welcher zwei gegenüberliegende Wände verbindet. An seinen beiden Enden in einem Schildbogen sich öffnend, hat diese Wölbungsform nur den Nachtheil, dass sie in der ganzen Länge ihrer Seitenwände ein gleich starkes Widerlager bedarf, um dem nach der Seite drängenden Schub des Bogens zu widerstehen. Freier und vielseitiger gestaltet sich dagegen das von den Römern erfundene Kreuzgewölbe. Es entsteht, wenn über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchkreuzen. Sie durchdringen einander dann und heben sich gegenseitig zum Theil auf, so dass sie sich in den beiden Diagonallinien, welche die gegenüberliegenden Ecken verbinden, durchschneiden. Diese kreuzförmig laufenden Gewölbegrade steigen demnach von vier Stützpunkten auf und scheiden das Gewölbe in vier Bogendreiecke oder Kappen. In dieser Form hat das Gewölbe eine höhere Beweglichkeit erlangt, die stützenden Wandflächen in vier freie stützende Glieder aufgelöst und einen lebendig bewegten Organismus geschaffen. Eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, wurde durch die bei den Römern beliebten Rundbauten hervorgerufen. Man kann sich dieselbe als eine halbirte hohle Kugel denken, die durch horizontale Schichten keilförmig geschnittener Steine zusammengesetzt ist und also das konstruktive Princip des Bogenbaues auf einen kreisförmigen Grundriss übertragen zeigt. Die Nothwendigkeit, dieser Wölbungsform auf allen Punkten genügendes Widerlager zu geben, erzeugt hier jedoch, ähnlich wie beim Tonnengewölbe, eine Beschränkung. Neben der Kuppel finden sich sodann in der römischen Architektur bei den häufig vorkommenden Halbkreisnischen (Apsiden) Halbkuppelgewölbe angewandt. Mit dieser Summe von Wölbungsformen wusste man nicht allein die Räume mannichfaltig zu gestalten, die verschiedensten Grundrissanordnungen durchzuführen, sondern auch durch freie

Bogenstellungen, sowie durch Nischen und Mauerblenden den Wänden aussen und innen eine höchst lebendige Gliederung zu verleihen.

Dennoch wäre dies ganze System ein ziemlich nüchternes geblieben, wenn die Römer nicht anderswoher ein Element künstlerischen Schmuckes entlehnt hätten. Dies war der Säulenbau der Griechen, der seine reich und voll erschlossene Blüthe den römischen Bauten zu dekorativem Gepränge darbringen musste. Sowohl bei den Hallen der Basiliken und der Märkte, bei den reicher ausgebildeten Höfen der Häuser, als auch vorzüglich bei der Anlage der Tempel wendeten die Römer den griechischen Säulenbau in reichem Maasse an. Mochten letztere den etruskischen oder den griechischen Plan des Grundrisses zeigen, immer wurde ein prächtiger Schmuck von Säulen hinzugefügt, indem man entweder die stattliche griechische Form des Peripteros oder des Dipteros anwendete, oder bei etruskischem Grundriss der Vorhalle eine Tiefe von drei bis vier Säulenstellungen und der Mauer ringsum in pseudoperipterischer Weise eine Ordnung von Halbsäulen gab. Dabei sind die dorischen und ionischen Formen wegen ihrer grösseren

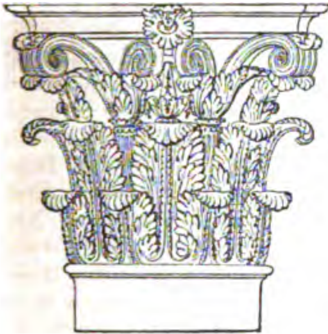


Fig. 137. Korinthisches Kapitäl.



Fig. 138. Composita-Kapitäl.

Einfachheit minder beliebt und nur in der früheren Epoche häufiger gebraucht, die prachtvollere korinthische Form dagegen nicht allein mit grosser Vorliebe angewendet und zu jener typischen Gestalt ausgeprägt, in der wir sie jetzt fast ausschliesslich kennen (Fig. 137), sondern es wurde auch von den Römern noch eine neue Abart, das sogenannte Composita- oder römische Kapitäl geschaffen (Fig. 138), indem in plumper, prunkvoller Schwerfälligkeit eine vergröberte Form des ionischen Kapitäls auf die beiden Reihen der zierlich umgebogenen Akanthusblätter gesetzt wurde. Häufig dagegen findet man die drei griechischen Ordnungen an demselben Gebäude zur Bezeichnung der einzelnen Stockwerke verwendet, wobei dem untern die dorische, dem mittlern die ionische und dem obern die korinthische zugetheilt wird.

Damit sind wir bei dem Punkte angelangt, der die Bedeutung der römischen Architektur ausmacht, der Verbindung von Säulenbau und Gewölbebau. Dass diese indess nur eine äusserliche, willkürliche war, lag in der Natur der Sache. Der Bogenbau stand seinem konstruktiven Wesen nach in Verbindung mit kräftigen Pfeilern und starken Mauermassen. Um diese lebendiger zu gliedern, wurden wie ein loser Rahmen die griechischen Säulen sammt ihrem Gebälk und Gesims dem Mauerkörper vorgesetzt, sei

es als Halbsäulen oder Pilaster, sei es als selbständig vortretende Säulen. Die Gesetze über den Abstand der Säulen wurden dadurch freilich gelockert, auch gab man den einzelnen Säulen oft ein viereckiges Mauerstück als Unterlage oder Postament; im Uebrigen aber hielt man an den griechischen Formen fest, nur dass man die verschiedenen Ordnungen manchmal willkürlich verschmolz, die Gesimse durch Häufung dekorativer Glieder kräftiger hervorhob und überall den Ausdruck überladener Pracht erstrebte. Dazu gesellte sich eine nüchtern schematische Auffassung, die, Hand in Hand mit einem Missverständniss der ursprünglichen Bedeutung der Formen, z. B. dem dorischen Fries (Fig. 139) an den Ecken eine halbe Metope gab, indem man die unregelmässige Theilung der Triglyphen ohne Zweifel zu berichtigen und zu verbessern wähnte. So wurde auch durch die für die Höhe der Bauwerke oft nicht zureichende Länge der Säulen die Anord-

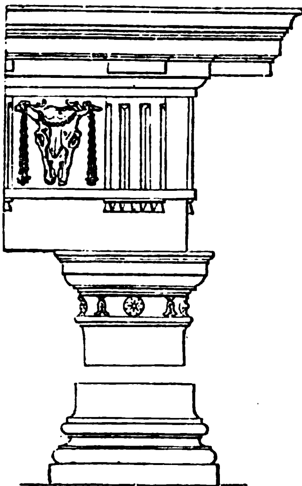


Fig. 139. Dorische Ordnung bei den Römern.



Fig. 140. Korinthisches Kranzgesims vom Bogen des Titus.

nung eines Halbgeschosses mit Pilastern, einer sogenannten Attika über einem Hauptgeschosse herbeigeführt. In noch loseren Zusammenhang geriethen die Säulen in der letzten Epoche römischer Kunst, als man sie bei grossen Prachträumen oft unmittelbar als Stützen der Kreuzgewölbe verwendete, obwohl sie auch dann noch ihr Stück Gebälk sammt Fries und Kranzgesims beibehielten. Für das Kranzgesims entwickelten die Römer, indem sie sich an die korinthische Bauweise der Griechen anschlossen, eine überaus prächtige Form (Fig. 140), die an Reichthum und Schönheit der Wirkung von keinem andern Gesimse der Welt erreicht wird. In ähnlicher Weise springen dieselben Theile auch über den Säulen, die bloss zu Wanddekorationen verwendet sind, vor und bilden jene Verkröpfungen, die deutlicher als alles Andre den äusserlichen, unorganischen Charakter dieser Architektur enthüllen. Nicht minder war die Uebertragung der Felderdecken griechischer Tempel auf die mannichfachen Gewölbflächen, sowie die architravartige Profilirung des einfachen Bogens (der Archivolte) ein Zeichen von der Unfähigkeit der Römer, ihrem Gewölbsystem eine innerlich nothwendige, struktiv bedingte Kunstform zu schaffen. Sie vermochten nur zu combiniren,

zu entlehnen, zu verbinden, nicht von innen heraus ein Neues schöpferisch zu entfalten.

Trotz dieser Schranken sind der römischen Baukunst unleugbar grosse Vorzüge eigen. Sie zeigt das architektonische Gebiet beträchtlich erweitert, und mit Hülfe der neuen Mittel der Konstruktion eine früher ungeahnte Mannichfaltigkeit von Zwecken künstlerisch befriedigt. Am glänzendsten beweist sich diese Kunst in der Lösung der Aufgaben praktischen, profanen Bedürfnisses. Nicht bloss Strassen- und Brückenbauten, Wasserleitungen und Viadukte, Mauern und Thore, sondern auch Paläste und Villen, Markt- und Gerichtshallen, sowie alle jene dem öffentlichen Vergnügen gewidmeten Bauten, Cirkus und Thermen, Theater und Amphitheater erhielten in der römischen Baukunst eine ebenso gediegene als glänzende Gestalt. Wie Allem, was von den Römern ausging, war auch ihren Bauten der Charakter der Macht und Grösse aufgeprägt, und die Gediegenheit der Ausführung, die Trefflichkeit des Materials hat nur den gewaltsamsten Zerstörungen weichen können, so dass selbst die Trümmer noch Zeugniss einer fast unvergänglichen Herrlichkeit sind. Nicht minder ausgezeichnet sind diese Werke durch den Glanz und die Schönheit ihrer Ornamente, denn wenn auch die griechischen Formen ihre ursprüngliche Zartheit in ein derberes, üppigeres Spiel verwandelt sehen, so ist doch die Virtuosität des Meissels so gross und die ursprüngliche Schönheit so unverwüstlich, dass selbst die verstümmelten geschändeten Reste das Beispiel einer Prachtdekoration gewähren, wie kein Styl sie wieder in so prunkvoller und doch edler Schönheit hervorgebracht hat. Indem aber die Römer diesen Styl in zahlreichen Denkmälern über alle Theile ihres weiten Reiches verbreiteten, schufen sie der Architektur jene universelle Stellung, welche in der Folgezeit unter der Herrschaft des Christenthums zu neuen grossartigen Entwicklungen führen sollte.

b. Die Denkmäler.[1]

Die älteste Epoche der römischen Architektur scheint ausschliesslich durch etruskische Einflüsse bestimmt gewesen zu sein. Wir wissen, dass die Tempel zu Rom nach etruskischer Weise erbaut waren, und dass die grossen Abzugskanäle zur Entwässerung der Stadt in die Zeit der tarquinischen Herrschaft fallen. Die ältere Epoche der Republik, die eine Zeit strenger Einfachheit der Sitten war, that sich vorzüglich in Nützlichkeitsbauten hervor. Die Via Appia sowie mehrere Wasserleitungen sind grossartige Zeugnisse dieser Epoche. Zeitig machte sich jedoch der griechische Einfluss geltend, besonders seit etwa 150 v. Chr. die Römer Griechenland unterjocht hatten. So wurden aus der macedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvolleren Tempel in griechischen Formen erbaut, und zugleich erhielt die Basilika ihre glänzende Ausbildung. Dies waren Gebäude von länglich rechteckiger Grundform, deren breiter Mittelraum ringsum in zwei Geschossen von Säulenhallen umzogen wurde. Während diese

[1] Vgl. Denkm. d. Kunst Taf. 27—31. (V.-A Taf. 13—15.) *Desgodetz*, les édifices antiques de Rome. Fol. Paris 1682. — *Piranesi*, le antiquità Romane. 14 Vols. Fol. — *Canina*, gli edificj di Roma antica. Fol. Roma 1840. — *Valladier*, Raccolta delle più insigne fabbriche di Roma etc. Fol. 1826. — *F. Reber*, die Ruinen Roms. Mit Abb. Leipzig 4. u. A.

Räume dem Geschäfts- und Handelsverkehr bestimmt waren, diente vielleicht die an der einen Schmalseite angebrachte Halbkreisnische als erhöhtes Tribunal, als Ort der öffentlichen Gerichtsverhandlungen. Geringe Reste sind aus jener Frühepoche der römischen Architektur erhalten, immerhin jedoch genügend, um uns von einer gewissen schlichten Einfachheit in Material und Form eine Anschauung zu geben. Die frühesten Werke sind in einem unscheinbaren, für feinere Detailausführung wenig geeigneten grünlich grauen Tuffstein, dem Peperin, ausgeführt: doch scheint bald darauf der Travertin, ein durch seinen schönen warmen Ton und seine Festigkeit ausgezeichneter Kalkstein, in allgemeinere Aufnahme gekommen zu sein. Eins der interessantesten, zugleich geschichtlich bedeutsamsten Denkmäler dieser Zeit ist der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus aus der Frühzeit des 3. Jahrhunderts v. Chr., der in dem an der Porta Latina aufgefundenen unterirdischen Familiengrabe dieses berühmten Geschlechtes entdeckt und in das Museum des Vatikans übertragen wurde. Der dorische Triglyphenfries mit seinen oben gerade abgeschnittenen Triglyphen, die Rosetten in den Metopen, die schwerfällige Gesimsgliederung mit dem Zahnschnittfries, die volutenartige Bekrönung der Ecken, das Alles sind Beweise einer eigenthümlich strengen und einfachen Aufnahme griechischer Details. Die ionische Form zeigt sich dagegen an dem Tempel der Fortuna virilis, dessen zierliche Vorhalle mit ihren sechs Säulen sich pseudoperipterisch an den Mauern der Cella fortsetzt, und der sich auf hohem Unterbau dicht an der Tiber erhebt. Endlich ist auch ein Beispiel früher Anwendung des korinthischen Styles (Fig. 141) in dem sogenannten Vestatempel zu Tivoli erhalten, der mit seinem anmuthigen Rundbau, rings von Säulen umgeben, auf steiler Felshöhe über den schäumenden Wassern des Anio thront. — Von dem tüchtigen, grossartigen Sinn dieser Frühzeit zeugen endlich die Reste des Tabulariums, des alten Reichsarchivs, das um 78 v. Chr. erbaut wurde und mit seinen gewaltigen Quadermassen, den ehemals offenen, zwischen dorischen Halbsäulen angeordneten Bogenhallen, den Abhang des Capitols gegen das tiefer gelegene Forum krönt; ferner das an der Via Appia gelegene Grabmal der Cäcilia Metella, der Gattin des Triumvirn Crassus, das in runder Grundform auf quadratischer Basis thurmartig aufragt.



Fig. 141. Vom Vestatempel zu Tivoli.

Gegen Ende der republikanischen Zeit, als die das Reich erschütternden Kämpfe um die Einzelherrschaft begannen, griff in den baulichen Unternehmungen eine Grossartigkeit und Pracht um sich, die an die Stelle republikanischer Einfachheit einen fürstlichen Prunk setzte. Das Theater, welches M. Scaurus im Jahr 58 für 80,000 Zuschauer baute, war zwar noch aus Holz, allein mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber und Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorsäulen und einer Unzahl eherner Statuen geschmückt. Aber schon drei Jahre darauf konnte Pompejus das erste steinerne Theater in Rom errichten, das 40,000 Zuschauer

fasste, und dessen Höhe ein Tempel der siegreichen Venus krönte. Was Cäsar der Stadt an Prachtbauten schenkte, überbot aber alles Frühere. Er baute ein Amphitheater, das mit einem riesigen seidnen Zeltdach zum Schutz gegen die Sonne versehen wurde; er begann den Bau eines steinernen Theaters, das Augustus vollendete; er vergrösserte und verschönerte den Circus Maximus, der nach der bescheidensten Angabe anderthalbhunderttausend Zuschauer fasste; er führte die prachtvolle Basilika Julia auf, deren Marmorfussboden in neuerer Zeit an der Südseite des Forums aufgedeckt worden ist; endlich baute er selbst ein neues Forum, das er durch einen Tempel der Venus Genetrix schmückte.

Dies Alles war aber nur der Uebergang zu jener herrlichen augusteischen Zeit, welche die edelste Glanzepoche römischen Lebens bildet. Namentlich unter Augustus scheint die römische Architektur ihren Höhe-

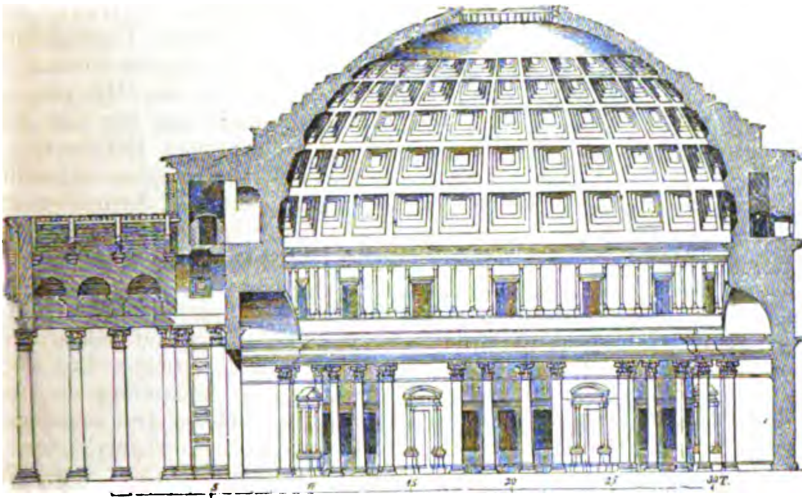


Fig. 142. Durchschnitt des Pantheons.

punkt erreicht zu haben, wie ja auch in der Literatur seine Regierung als das goldene Zeitalter betrachtet und durch die ersten Sterne römischer Poesie, Namen wie Virgil, Ovid und Horaz, Tibull und Properz verherrlicht wird. Augustus führte nicht bloss die unvollendeten Bauten Cäsars zu Ende, erneuerte nicht bloss 82 Tempel, darunter die erhabensten und berühmtesten der früheren Zeit, sondern errichtete grossartige Gebäude für Volksversammlungen, vor Allem aber ein neues, nach ihm benanntes Forum, dessen Umfassungsmauer sammt einem Reste des prachtvollen damit verbundenen Tempels zum Theil noch erhalten ist. Von diesem Tempel, den Augustus in der Schlacht von Actium dem rächenden Mars (M. Ultor) gelobt hatte, sieht man drei korinthische Säulen sowie ein Stück der Cellenmauer und der schönen Felderdecken noch aufrecht stehen und bewundert in ihnen mit Recht einen der edelsten Ueberreste römischer Kunst. Das grossartigste Denkmal dieser Zeit und eins der erhabensten Römerwerke überhaupt ist das von Agrippa, dem Schwiegersohn des Augustus, erbaute

Pantheon (vgl. Fig. 142). Ursprünglich war es ein Saal in den gegen 26 v. Chr. erbauten Thermen, der ersten derartigen Anlage in Rom; bei seiner Vollendung wurde es aber sogleich zum Tempel umgewandelt und dem rächenden Jupiter geweiht. Der Bau zeigt die in der altitalischen Kunst beliebte Rundform, die hier, vielleicht zum ersten Mal in so grossartigen Dimensionen, mit einer Kuppel gewölbt ist. Das Innere hat 132 Fuss im Durchmesser und ebenso viel in der Höhe. Die Wände werden von acht Nischen durchbrochen, drei halbrunden und abwechselnd mit ihnen vier rechtwinkligen, in welche später prachtvolle Marmorsäulen mit Gebälk eingebaut sind. Darüber erhebt sich eine Attika mit Pilastern, deren ursprüngliche Anlage ebenfalls verändert ist, da sich über dem Gebälk der Säulen die von Diogenes gearbeiteten Karyatiden erhoben, welche die Oeffnung der grossen Nischen theilten.[1] Ueber der Attika steigt in Gestalt einer Halbkugel das mächtige Kuppelgewölbe empor, das im Zenith eine Oeffnung von 26 Fuss Durchmesser hat, durch welche dem Raum ein Strom von Licht zugeführt wird. Die einfache Regelmässigkeit des Ganzen, die Schönheit der Gliederung, die Pracht des Materials, die ruhige Harmonie der Beleuchtung geben dem Innern den Charakter feierlicher Erhabenheit, der selbst durch die spätern, zum Theil disharmonischen Veränderungen kaum geschwächt wird. Diese haben namentlich auch die Kuppel betroffen, deren schön und wirksam profilirte Cassetten ehemals mit Bronceornamenten reich ausgestattet waren. So ist auch die Marmorbekleidung der Attika im vorigen Jahrhundert entfernt und eine gemeine Coulissenmalerei an ihrer Stelle ausgeführt worden. Nur die prächtigen Säulen aus gelbem Marmor (giallo antico) mit Kapitälen und Basen von weissem Marmor und die Marmorbekleidung der unteren Wände zeugen noch von der alten Pracht. Die Karyatiden aber, welche nach dem Zeugniss der Alten ebenfalls das Innere schmückten, sind verschwunden; man darf jedoch wohl annehmen, dass sie über dem Gebälk der Säulen ihren Platz hatten. Als der Bau zum Tempel umgeschaffen wurde, gab man ihm eine Vorhalle, die mit sechzehn prachtvollen korinthischen Säulen ausgestattet ist, so dass acht den vorderen Giebel tragen und die übrigen acht die beträchtlich tiefe Vorhalle in drei Schiffe theilen. Das mittlere derselben führt auf die grosse Eingangspforte, die beiden anderen enden in Nischen. Die Decke hatte ehemals broncene Ornamente, die unter Papst Urban VIII. barbarischer Weise fortgenommen und zu dem plumpen barocken Altartabernakel der Peterskirche verwendet wurden. Das Aeussere ist übrigens einfach und schmucklos in Ziegeln aufgeführt, die ursprünglich mit Stuck bekleidet waren. Obwohl die Verbindung der Vorhalle mit dem Rundbau eine lockere, unorganische genannt werden muss, macht doch das Ganze einen höchst bedeutenden, imposanten Eindruck.

Im Jahr 13 v. Chr. vollendete Augustus sodann das von Cäsar begonnene Theater des Marcellus; nach einem Schwiegersohn des Imperators also genannt. Seine gewaltigen Reste sind noch jetzt im Palaste Orsini, der sich mit Benutzung der Umfassungsmauer in die alten Trümmer hineingebaut hat, erhalten. Man sieht von dem Halbrund noch ein tüchtiges Stück in solidem Travertinquaderbau, Fragmente der beiden unteren Stockwerke mit ihren Bogenhallen, eingerahmt von dorischen und

[1] Vgl. F. Adler, das Pantheon.

ionischen Halbsäulen und entsprechenden Gebälken, in einfach strenger, klarer Behandlung, selbst noch mit beibehaltenem Triglyphenfries. Das Theater fasste ehemals 30,000 Zuschauer. Auch von dem prachtvollen Porticus der Octavia, der zu dem Theater gehörend, dem Volke unter seinen Hallen einen schattigen Raum zum Lustwandeln gewährte, sind in der Nähe noch einige schöne korinthische Marmorsäulen sammt Gebälk in der schmutzigen Umgebung des Ghetto und eines Fischmarktes erhalten. Dagegen ist vom grossartigen Mausoleum des Kaisers, das wie ein mächtiger Berg mit Terrassen aufragte, bepflanzt mit Bäumen und auf der Spitze geschmückt mit der ehernen Statue des Kaisers, nur noch die Um-

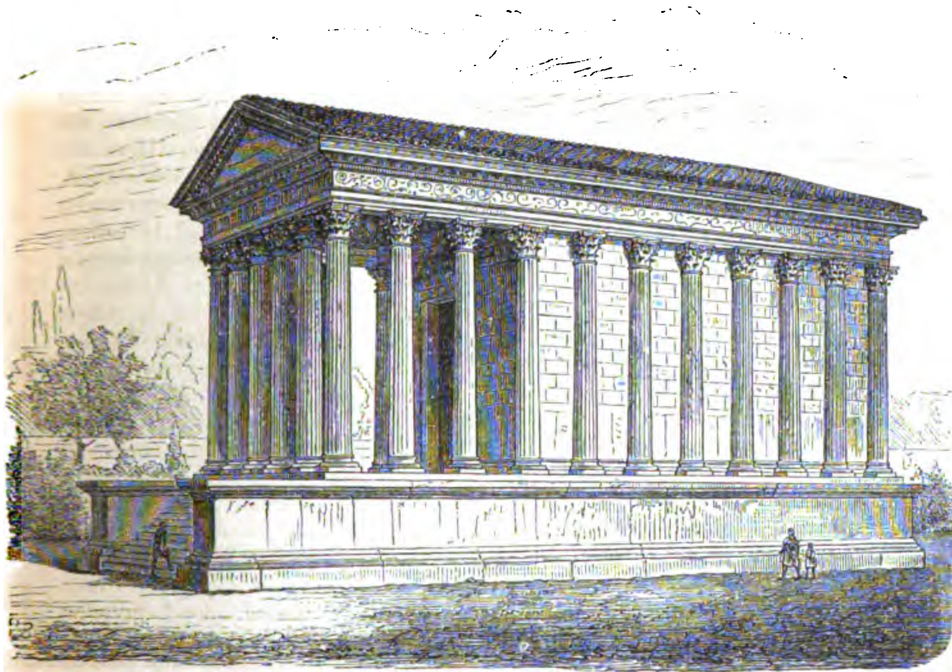


Fig. 143. Maison quarrée zu Nimes.

fassungsmauer des Unterbaues, 220 Fuss im Durchmesser, im alten Marsfelde vorhanden, jetzt ein Platz für Kunstreiter und ähnliche Schaustellungen. — Wie mannichfach übrigens schon damals die Form der Grabdenkmäler war, sieht man aus der Pyramide des Cestius, einem an der Porta S. Paolo malerisch belegenen schlanken Bauwerke, dessen Inneres eine kleine ausgemalte Grabkammer birgt.

Ausserhalb Roms gibt der zierliche Tempel des Augustus und der Roma zu Pola in Istrien ein wohlerhaltenes Beispiel der edlen Ausprägung des korinthischen Styles und der Verbindung griechischer Formen mit italischer Grundrissanlage, denn nach alter heimischer Tradition ist auch hier eine tiefe Vorhalle der einfachen Cella angefügt. Noch glanzvoller

der schöne Tempel zu Nimes im südlichen Frankreich, der dort als „maison quarrée“ bezeichnet wird (Fig. 143). — Triumphpforten aus dieser Zeit finden sich zu Rimini, Susa und Aosta, sämmtlich noch von einfacher Anlage und Ausbildung.

Derselben Zeit gehört auch *Vitruv's* Lehrbuch der Baukunst an, welches merkwürdigerweise des Bogen- und Gewölbebaues mit keiner Silbe gedenkt und fast ausschliesslich ein akademisches Recept für die Anwendung griechischer Formen bietet.

Nach Augustus, der sich rühmen durfte, die backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, scheint die Baulust eine Zeit lang nachzulassen. Doch hat sich in den drei Säulen sammt Gebälk und Kranzgesims, die an der Südseite des Forums aufrecht stehen und früher als „Tempel des Jupiter Stator“ bezeichnet wurden, wahrscheinlich ein Werk aus der Zeit des Tiberius und des Caligula erhalten. Unter diesen Kaisern wurde nämlich der alte Dioskurentempel erneuert, und dass in diesen Resten die Ruine des Tempels des Castor und Pollux zu erkennen sei, hat sich in jüngster Zeit unwiderleglich herausgestellt. Säule, Gebälk und Kranzgesims sind unbedingt die schönsten, reichsten und edelsten antiken

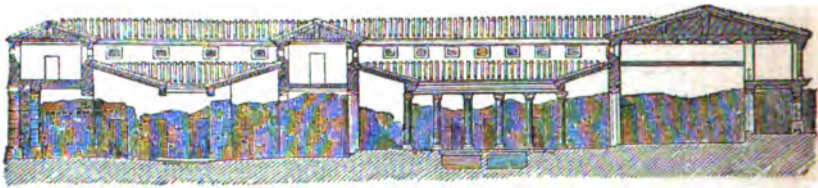


Fig. 144. Durchschnitt vom Hause des Pansa in Pompeji.

Ueberreste Roms. Aus Claudius' Regierung stammt sodann ein grossartiges Werk, die doppelte Wasserleitung des Anio novus und der Aqua Claudia, deren Backsteinbögen noch in gewaltigen Trümmern die Campagna und die Vignen Roms durchziehen und mit ihrem prachtvollen vegetativen Schmuck von Epheu und andern Ranken einen Hauptreiz der Villa Wolkonsky bilden. Wo diese Doppelleitung in die Stadt trat, erhebt sich ein mächtiges Doppelthor, über dessen Eingängen die beiden Wasserarme hingeführt sind, noch jetzt unter dem Namen der Porta Maggiore erhalten, ein schmuckloser, aber durch grossartige Anlage imponirender Bau. Kurz nachher legte Nero's Wahnsinn die Stadt in Asche, um sie herrlicher wieder erstehen zu lassen und auf den Trümmern sein „goldnes Haus“ aufzurichten, einen Prachtbau, wie ihn die frühere Zeit noch nicht gesehen hatte, der aber nach der Ermordung des Tyrannen vom wüthenden Volke der Erde gleich gemacht wurde.

Hieher sind auch die Monumente von Pompeji zu rechnen, die uns eine Anschauung von dem Uebergange aus der hellenischen in die römische Form gewähren. Im Jahre 63 n. Chr. von einem Erdbeben heimgesucht, dem dann 16 Jahre später der Untergang der Stadt folgte, bietet uns Pompeji mit seinen Denkmälern das Bild von dem damaligen Zustande einer kleineren italischen Provinzialstadt. An den älteren Gebäuden, nament-

lich dem dreieckigen Forum und dem auf demselben gelegenen Tempel tritt noch die griechische Bauweise in ihrer späteren Gestaltung zu Tage. Das Theater zeigt in der Anlage eine Verschmelzung hellenischer und römischer Prinzipien; an dem Forum und seinem Tempel, sowie an der Basilika hat der römische Einfluss das Uebergewicht erlangt. Lassen nun diese Bauten, sowie die Triumphthore, die Bäder, die übrigen Tempel, das Amphitheater, die Stadtmauern mit ihren Thoren, die Gräberstrasse mit ihren Monumenten den damaligen Zustand Roms etwa in Duodezformat schauen, so sind doch vor allen Dingen die so zahlreich ausgegrabenen **Wohnhäuser** (Fig. 144 u. 145) für uns von der höchsten Wichtigkeit, weil sie fast als die einzigen Beispiele der antiken Privatarchitektur dastehen. An ihnen erkennen wir deutlich die bei aller Mannichfaltigkeit wiederkehrende Grundform des römischen Hauses. Jedes stattlichere Wohn-

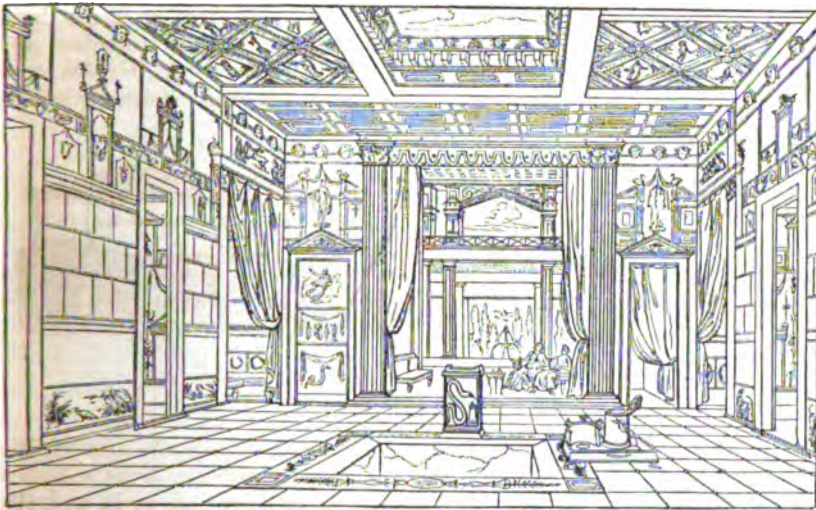


Fig. 145. Saal im sogenannten Hause des Sallust zu Pompeji.

gebäude hat seine doppelte Anlage, ein Vorderhaus als den mehr öffentlichen und ein Hinterhaus als den für die Familie reservirten Theil des Ganzen (Fig. 144). Beide Theile gruppiren sich mit ihren Räumen um ein Atrium, d. h. um offene Höfe, von denen der vordere in der Regel klein und einfach nach etruskischer Weise, der innere reicher und nach griechischem Vorgange mit einer Säulenhalle umgeben war. Die Mitte des Atriums bildet das Impluvium, wo von den rings niedergehenden Dächern das Regenwasser in ein vertieftes Bassin sich sammelt. Als wichtiger Hauptraum verbindet das Tablinum, ein in der Mitte liegender Saal für die Ahnenbilder, die beiden Theile des Hauses. Neben den Schlaf- und Wohnzimmern zeichnet sich sodann hauptsächlich der Speisesaal, das Triclinium durch stattlichere Entfaltung aus. Im oberen Geschoss pflegten die Sclaven zu wohnen und zu arbeiten. Eine reiche Bemalung der Wände, ein musivischer Schmuck der Fussböden giesst über diese anmuthigen Gebäude

einen unnachahmlichen Reiz sinnigen Behagens, heiteren Lebensgenusses aus.[1] Neuerdings ist bei den Kaiserpalästen in Rom jenes prachtvolle antike Haus mit herrlichen Wandgemälden ausgegraben worden, in welchem man gerne das Vaterhaus des Tiberius erkennen möchte.

Mit den Flaviern, 69 n. Chr., beginnt eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur, deren Ueberreste den früheren an Grossartigkeit mindestens gleichkommen, an Pracht sie noch überbieten. Obenan steht das Colosseum, das von Vespasian begonnene und von Titus im Jahre 70 vollendete flavische Amphitheater, die gewaltigste Römerruine der Welt (Fig. 146). Gegen 600 Fuss lang und über 500 Fuss breit dehnt sich

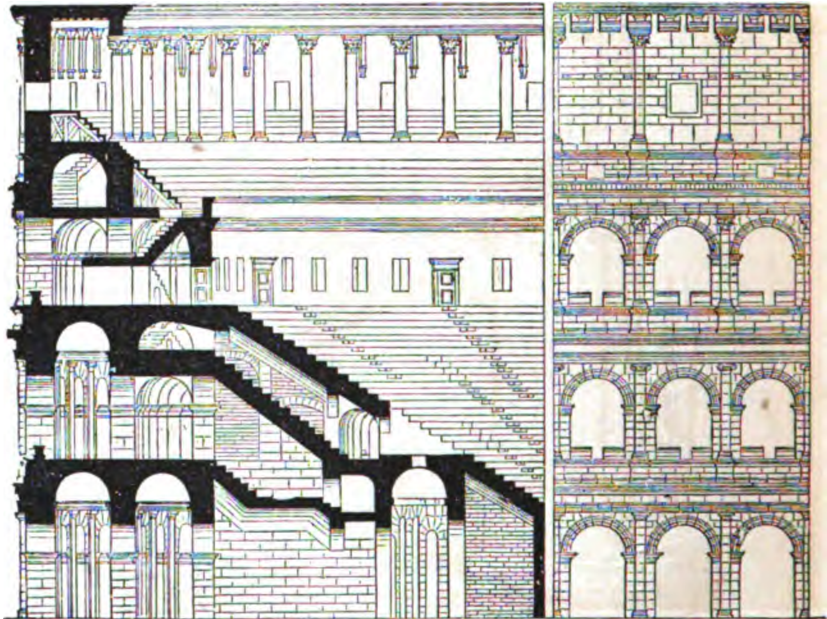


Fig. 146. Durchschnitt und Theil vom Aufriss des Colosseums.

das ungeheure Oval aus, das 80,000 Zuschauer fasste und auf dessen Arena die wilden Thier- und Menschenkämpfe stattfanden, welche dem rauhen Sinn der Römer gefielen. Rings erheben sich, über einander aufsteigend, auf gewölbten Corridoren ruhend, die Sitzreihen, deren oberster Kranz von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde. Eine Umfassungsmauer von über 150 Fuss Höhe umschliesst als ungeheure Travertinschale den Kern des riesigen Gebäudes. Zur Hälfte gewaltsam zerstört, zeigt die nördliche noch wohlerhaltene Seite drei Arkadenreihen über einander, eingefasst von dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen sammt Gebälken, und darüber bildet ein mit Fenstern versehenes und mit korinthischen Pilastern geschmücktes

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 31 A, wo eine farbige Darstellung.

viertes Stockwerk den Abschluss. In dem kräftigen Kranzgesims desselben sieht man noch die Löcher für die Masten, an denen der Riesenteppich befestigt war, der sich zum Schutz gegen die Sonne über das Ganze ausbreitete.

Auch von den Thermen des Titus sind ansehnliche Reste in der Nähe des Colosseums vorhanden, namentlich durch die feinen Wandmalereien ausgezeichnet, deren Entdeckung zu Rafaels Zeit den Impuls zu einer der edelsten Schöpfungen der Renaissance, den Loggien des Vatikans, geben sollte. Weiterhin gehören dieser Zeit jene reichen drei korinthischen Säulen am Abhange des Kapitols, welche man ehemals unter dem



Fig. 147. Bogen des Titus.

Namen „Tempel des Jupiter Tonans" kannte, die aber neuerdings als Tempel des Vespasian nachgewiesen sind. — Architektonisch bedeutender als diese Werke ist jedoch der Bogen des Titus, auf der Höhe der Via sacra, im Jahre 81 dem Kaiser in Veranlassung seines Sieges über die Juden und der Zerstörung Jerusalems geweiht. (Fig. 147.) Hier tritt die von den Römern geschaffene monumentale Form des Triumphbogens zum ersten Mal in vollendeter Ausprägung und doch noch in einfacher Anlage vor uns. Denn nur ein einziger hochgewölbter Eingang ist zwischen fest umschliessenden Wandmassen angebracht, eingefasst von Halbsäulen auf Postamenten, an denen zum ersten Mal die derbere Form des römischen Compositakapitäls vorkommt. Die Wände sind durch fensterartige Blenden belebt, die Attika über den Säulen enthält die Weihungsinschrift, die Seitenwände im Innern

sind mit prächtigen Reliefs, der Bogen der Wölbung mit Rosetten in cassettirten Feldern geschmückt, und ein ehernes Viergespann mit der Gestalt des Triumphators bekrönte ehemals glänzend und reich über der Attika die Plattform.

Von dem neuen Forum, welches von Domitian begonnen wurde und von Nerva die Vollendung und Benennung erhielt, haben sich zwischen dem römischen Forum und dem des Augustus einige schöne, noch halb im Boden vergrabene korinthische Säulen mit reichem reliefgeschmücktem Fries und hoher Attika erhalten, an welcher die Reliefgestalt der „werkthätigen“ Athene sich findet. Ihr war der Tempel geweiht, der die Mitte des Forums einnahm und erst im 17. Jahrhundert zerstört wurde. Alle vorhergehenden Bauten überbot aber an Pracht, Umfang und Glanz das von Trajan (98—117) gegründete Forum Trajanum. Vom Baumeister *Apollodoros* aus Damaskus

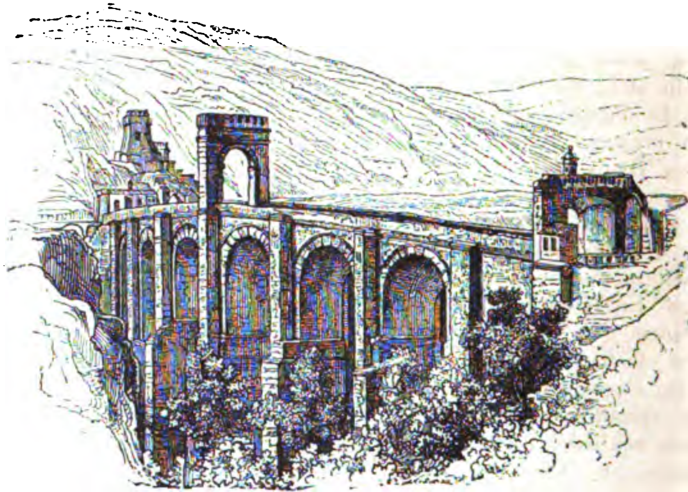


Fig. 148. Brücke von Alcántara.

ausgeführt, hatte es in der Mitte die gewaltige fünfschiffige Basilika Ulpia und die Marmorsäule, welche das Bildniss des Kaisers trug, und deren Höhe von 92 Fuss die Höhe des Hügels bezeichnet, den man abtragen liess, um Platz für die Anlage zu gewinnen. Erhalten sind ausser dieser reich mit Reliefs geschmückten Säule nur die von den Franzosen ausgegrabenen Fragmente der mächtigen Granitsäulen, welche das eherne Dach der Basilika trugen. Andre noch grössere Trümmer von Granitsäulen gehören dem Tempel an, welchen Hadrian zu Ehren des Trajan hier errichtete.

Ausser dem in das Forum führenden Triumphbogen ward in Rom noch eine andere ähnliche Ehrenpforte erbaut, deren Bruchstücke später zu dem Triumphbogen des Constantin verwendet worden sind. Ohne Zweifel haben wir in jenem reichsten und grossartigsten Denkmale dieser Art mit der dreifachen Bogenöffnung, dem glänzenden plastischen Schmuck und der harmonisch klaren Gliederung noch jetzt die wesentliche Anlage des trajanischen Werkes vor Augen. Ganz in pentelischem Marmor ausgeführt, ist

es durch Adel der Verhältnisse und Feinheit der Arbeit gleich vorzüglich. Ein andrer, zwar einthoriger, aber ebenfalls mit Sculpturen reich geschmückter Bogen des Trajan steht noch zu Benevent aufrecht. — Manche bedeutende Bauten errichtete der Kaiser in seinem Heimathlande Spanien; so die Brücke von Alcántara (Fig. 148), die mit einem Triumphbogen verbunden ist, und mehrere einfacher angelegte Ehrenpforten.

Nicht minder umfassend waren die Bauunternehmungen Hadrians (117—138); doch spricht sich in ihnen ein mehr eklektisches, schulmässiges Zurückgreifen zu hellenischen Formen aus. Eine seiner grossartigsten Anlagen war der Tempel der Venus und Roma, den er dem Colosseum gegenüber auf hohem Unterbau an der östlichen Gränze des Forums aufführte, und der den Ruhm hatte, unter allen römischen Tempeln der kolossalste zu sein. Die Planform zeigt aber etwas Erkünsteltes, Gesuchtes, denn die beiden Tempel stiessen mit den grossen Nischen für die Götterbilder rückwärts zusammen und öffneten also ihre Vorhallen nach entgegengesetzten Seiten. Von den mit kleinen Nischen gegliederten Umfassungsmauern, sowie von den Apsiden mit ihren rautenförmig cassettirten Halbkuppeln steht noch ein Theil aufrecht; das ehemalige Tonnengewölbe der Cellen ist dagegen spurlos verschwunden, und ebenso ist es den 72 Marmorsäulen ergangen, welche einen peripteralen Porticus und zwei Vorhallen um den Tempel bildeten. Nur von den Granitsäulen, welche die 500 Fuss langen und 300 Fuss breiten Portiken des Tempelhofes trugen, sind einzelne colossale Trümmer umher zerstreut. Eine einfache Marmortreppe führte vom Forum, eine doppelte vom Colosseum aus auf die Höhe der Tempelterrasse. — Ein andrer gewaltiger Rest aus dieser Epoche ist die heutige Engelsburg, ursprünglich als Mausoleum Hadrians errichtet. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich thurmartig das runde Grabmal in einem Durchmesser von 226 Fuss, von Travertinquadern aufgeführt. Tief im Grunde findet sich die Grabkammer des Kaisers, zu der man auf einem spiralförmig angelegten verdeckten Gange hinabsteigt. Parischer Marmor bekleidete den ungeheuren Bau, und den Gipfel krönte eine eherne Quadriga. — Von der Villa, welche Hadrian sich zu Tivoli erbaut hatte, ist nur ein Chaos ungeheuer ausgedehnter Trümmer übrig geblieben. Ausserhalb Roms ward besonders Athen durch diesen Kaiser mit zahlreichen Prachtgebäuden geschmückt. Noch ist davon eine Ehrenpforte erhalten, die den neuen von ihm erbauten Stadttheil mit der alten Stadt verband. Ausserdem führte er ein Pantheon, eine Wasserleitung und Andres auf und vollendete den Riesenbau des Tempels des olympischen Zeus, dessen älteste Anlage in die Zeit des Pisistratus hinaufreicht. —

Der verfeinerten, aber bereits akademisch nüchternen Richtung Hadrians folgte nun eine allmähliche Abnahme des lebendigeren architektonischen Sinnes, eine schwerfälligere und stumpfere Behandlung der Formen, theilweise auch ein Entarten derselben. Dies erkennt man schon an dem Tempel des Antoninus und der Faustina aus der Zeit des Antoninus Pius (138—161), dessen Vorhalle mit ihren prächtigen Cipollinsäulen und dessen Cellenmauer mit ihrem reich ausgebildeten Fries noch vorhanden sind. Von Marc Aurel (161—180) rührt die stattliche Säule, welche in Nachahmung der Trajanssäule diesem Kaiser auf dem Marsfelde errichtet wurde. Ein in der Nähe befindlicher Rest von 11 höchst colossalen korinthischen Marmorsäulen sammt Gebälk und Gesims, woran sich schon die convex ausgebauchte

Form des Frieses, das Zeichen späterer Entartung, findet, wird ebenfalls dieser Zeit zuzuweisen sein. Gegenwärtig ist die Dogana in den Tempel hineingebaut.

Die mit dem 3. Jahrhundert hereinbrechende Epoche des Verfalls leitet der Triumphbogen des Septimius Severus ein, im Jahre 203 am Abhange des Capitols erbaut, in der Gesammtform dem trajanischen nachgebildet, doch von minder edlen Verhältnissen, schwerer und dabei mit Reliefs ohne klare architektonische Eintheilung überladen. — Vollends in wilder Ueberfluthung vom Ornament und dem plastischen Schmuck verschlungen zeigt sich die Architektur am Bogen der Goldschmiede, einem am Forum boarium von der Zunft der Goldschmiede diesem Kaiser errichteten Ehrendenkmal. — Ungefähr derselben Zeit wird der zierliche Rundbau



Fig 149. Aus dem Palast Diocletians zu Salona.

mit seiner korinthischen Säulenhalle angehören, der unter dem Namen des Tempels der Vesta bekannt ist.

Unter Caracalla (211—217) wurde eine der grössten und prachtvollsten Thermenanlagen erbaut, deren Trümmermassen wie ein wild zerrissenes Gebirge aus der Verödung aufragen. Sie zeigen selbst in der furchtbaren Zerstörung noch den grossartigen Zusammenhang mannichfaltiger Räume, zu den verschiedensten Arten von Bädern, zum Lustwandeln, zum Ball- und andren Spielen, zum Lesen und Kunstschwelgen gleichmässig bestimmt. Da sind riesige Säle, deren ehemalige Gewölbe wie Felsstücke zersprungen am Boden liegen, theils die prächtigen Mosaiken des Fussbodens verdeckend, theils von wildem Gestrüpp und immerblühenden Rosen umwuchert. An die Haupträume schliessen sich Galerien, Nebenzimmer, Badezellen, deren es so viele gab, dass auf 1600 Marmorsesseln zugleich gebadet

werden konnte. Kostbare Säulen, herrliche Malereien und Bildwerke schmückten diesen ungeheuren Bau, in dessen Ruinen Werke wie der Farnesische Stier, der Herkules und die Flora von Neapel gefunden wurden.

Immer gewaltiger und gigantischer werden in dieser Schlussepoche der römischen Herrschaft die Bauwerke. Die Trümmer vom Sonnentempel Aurelians (270—275) haben in ihrem Zusammensturz die Anhöhe gebildet, auf welcher jetzt der Garten des Palazzo Colonna sich ausdehnt. Die noch vorhandenen Reste, ehedem als „Frontispiz des Nero" bezeichnet, gehören zu den riesigsten Trümmern Roms. — Im Anfange des 4. Jahrhunderts (seit 303) entstanden die Thermen des Diocletian, an Umfang und Pracht jenen bewunderten Caracallathermen noch überlegen, im Wesentlichen aber nur eine Wiederholung der dort befolgten Anlage. Ihre Reste sind

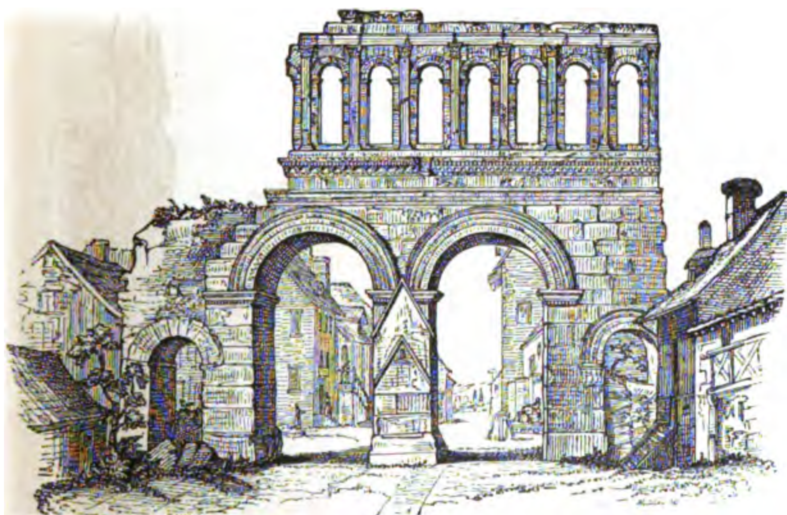


Fig. 150. Porte d'Arroux zu Autun.

in mächtiger Ausdehnung erhalten. Den Hauptsaal, den drei Kreuzgewölbe von 80 Fuss Spannung auf Granitsäulen bedecken, hat Michelangelo zur Kirche S. Maria degli Angeli umgeschaffen. Es ist einer der gewaltigsten Gewölbräume der Welt. Man zählte 2400 marmorne Badesessel in diesen Thermen. Höchst bedeutend war sodann der Palast, welchen Diocletian zu Salona in Dalmatien erbaute, und dessen Trümmer der jetzigen Stadt Spalato Namen und Existenz gegeben haben. Hier treten bei grossem Verfall der antiken Formbildung, bei ausgebauchten Friesen, missgebildeten Gesimsen u. dergl. neue architektonische Anordnungen hervor, namentlich unmittelbare Verbindungen von Säule und Bogen, die bereits ein Sprengen der Fesseln antiker Tradition bekunden. (Fig. 149.)

Aus der letzten Zeit antiken Lebens stammt die Basilika des Constantin, begonnen von Maxentius. An der Nordseite des Forums ragen noch die drei mächtigen Tonnengewölbe des nördlichen Seitenschiffes sowie die Reste der Pfeiler des südlichen Schiffes empor. Zwischen ihnen erhoben

sich auf gewaltigen Säulen, von denen die einzige noch vorhandene vor der Kirche S. Maria Maggiore aufgestellt ist, die drei Kreuzgewölbe des höheren Mittelschiffs, etwa 80 Fuss weit gespannt, ähnlich jenem grossen Hauptsaal in den Thermen des Caracalla und des Diocletian. Wie Felsblöcke liegen Trümmer des herabgestürzten Gewölbes umher, aber selbst in dieser Zerstörung überragen die drei stehen gebliebenen Tonnengewölbe sammt der an das Seitenschiff später angebauten Apsis die benachbarten Gebäude und dominiren mit dem Colosseum überall sichtbar die weithingestreckte Trümmerstadt. An der westlichen Seite lag die Hauptapsis, und ihr gegenüber am andern Ende sieht man die Eingänge. Die Anlage des

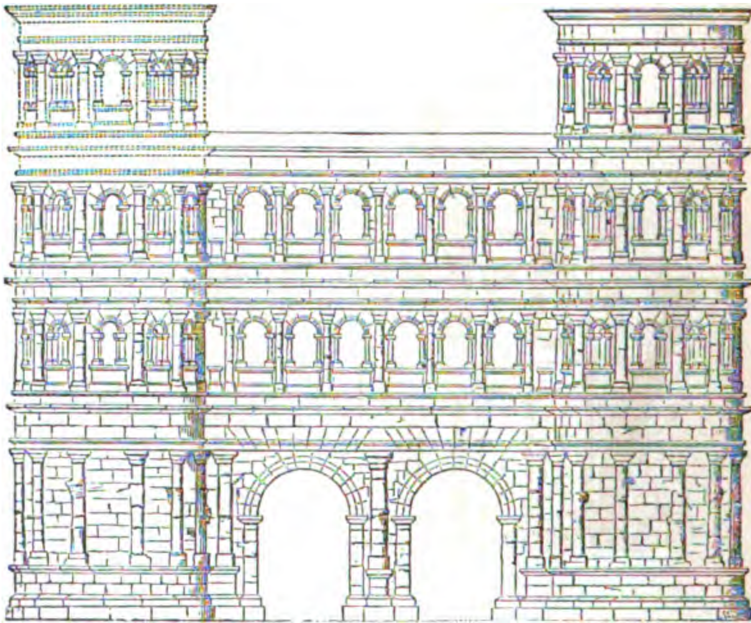


Fig. 151. Porta Nigra zu Trier.

Gebäudes ist grossartig, noch in ächt römischem Geiste entworfen, die Technik tüchtig, die Ausführung aber etwas sorglos, und die Details zeigen bereits unverkennbare Spuren der Entartung. — Andre Bauten dieser Zeit, wie der vierseitige Janusbogen (Janus quadrifrons) am Forum boarium, die plumpe Säulenreihe des Saturnustempels am Abhange des Kapitols nach dem Forum zu, sowie das, was am Constantinbogen als neu zu betrachten ist, lassen den Verfall der antiken Architektur immer entschiedener erkennen. — Nicht minder roh und missverstanden in den Formen, aber durch die Plananlage und Construktion interessant erscheint ein anderes Werk dieser Schlussepoche, das vor der Porta Pia gelegene Grabmal der Constantia, der Tochter des Kaisers Constantin. Es ist der letzte antike Kuppelbau, 52 Fuss im Durchmesser, von einem niedrigen Umgang umzogen. Getrennt wird dieser vom hohen Mittelraum durch zwölf Säulenpaare,

die durch gemeinsames Gebälk gekuppelt und mit Bögen verbunden sind. Neben ihnen sind Fenster zur Erleuchtung der Kuppel angebracht. Die Formen sind hier ganz roh und missverstanden, die Friese ausgebaucht, die Anordnung im Ganzen aber von hohem Interesse und spätere Entwicklungen bereits vordeutend.

Von den zahlreichen Resten der seit dem 3. Jahrh. in allen Gebieten römischer Herrschaft entstandenen Gebäude nennen wir nur einige der bedeutendsten. In Frankreich gehört die Porte d'Arroux zu Autun (Fig. 150) zu den stattlichsten Beispielen römischer Thorbauten. Zwei grosse Eingänge werden von zwei kleineren flankirt, darüber eine durchbrochene Bogenstellung mit korinthischen Pilastern, das Ganze tüchtig und würdig behandelt. Orange ist durch einen prachtvollen Triumphbogen vom Jahre 21 n. Chr.

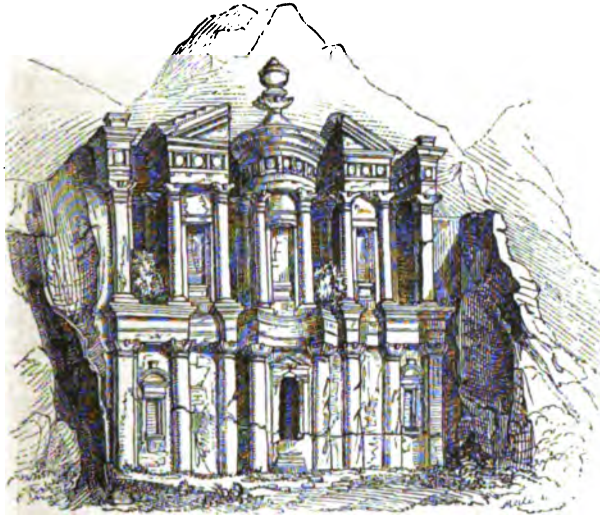


Fig. 152. Grabfaçade zu Petra.

und ein trefflich erhaltenes Theater ausgezeichnet; in Nismes finden sich bedeutende Reste eines grossartigen Amphitheaters. — In Deutschland besitzt Trier in der Basilika, dem Amphitheater und dem Kaiserpalaste ansehnliche Ueberbleibsel dieser Spätzeit; aus dem ersten Jahrhundert nach Chr. soll dagegen laut inschriftlicher Beglaubigung die Porta Nigra stammen (Fig. 151), ein in gewaltigem Quaderbau aufgeführtes Doppelthor, beide Eingänge von vorspringenden Thürmen geschützt, sämmtliche Flächen durch Pilaster und- Bogenstellungen belebt, deren Details eine barbarische Rohheit zeigen und eben desshalb den Bau früher der spätrömischen oder gar merovingischen Zeit zuzuweisen schienen. Das benachbarte Fliessem hat eine ausgedehnte römische Villenanlage, Igel ein zierliches, thurmartiges, reich sculpirtes Grabmal der Familie der Secundiner, Nennig eine durch prachtvolle Mosaikböden ausgezeichnete Villa, Badenweiler eine im Grundplane noch wohlerhaltene Thermenanlage.

Wichtiger sind jedoch die umfassenden spätrömischen Bauten im Orient, weil in ihnen die Auflösung der antiken Architektur unter dem Einfluss

des phantastischen asiatischen Geistes sich vollzieht. Gewundene vielfach gebrochene Giebel, ein- und auswärts geschwungene Flächen lassen sammt der barocksten Umwandlung der Einzelformen hier einen Styl entstehen, den man als den antiken Rococo bezeichnen kann. Grossartige Denkmäler dieser Art findet man mitten in der syrischen Wüste zu Palmyra, dem heutigen Tadmor, glänzende Werke, in denen die prächtigen Zeiten der Königin Zenobia zauberhaft verkörpert erscheinen. Nicht minder bedeutend sind die verwandten Bauten zu Heliopolis (Balbek), wo ein alter Kultus des Sonnengottes zahlreiche prachtvolle Monumente hervorrief. Selbst in den abgelegenen Felsthälern des peträischen Arabiens, in Petra, zeugen vielfache Reste von Tempeln, Theatern, Gräbern und Triumphpforten von dieser Verschmelzung spätrömischer Kunst mit orientalischer Phantastik. Alle bizarren Eigenheiten dieser Richtung zeigt die El Deir genannte Grabfaçade, die wir unter Fig. 152 vorführen.

3. Die Bildnerei bei den Römern.[1]

Mit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer hörte zwar ein selbständiges nationales Leben der Griechen auf, und erlosch mit ihm auch der letzte Funken jener höchsten Begeisterung, welche die idealen Gestalten der früheren Kunstepoche erzeugt hatte: nicht aber vermochte diese Umwälzung das angeborne bildnerische Talent des hellenischen Stammes zu vernichten. Vielmehr weckte die beginnende Kunstliebe der Römer die schlummernde Plastik der Griechen zu neuem Leben und gab ihr Aufträge und Antrieb zum Schaffen die Fülle. Freilich beruhte dieser Kunstsinn der Römer im letzten Grunde auf einer vornehmen Prunksucht, sie wollten die Leistungen der Plastik zum Genusse und zum Schmuck eines verfeinerten Lebens; aber niemals ist auch ein grandioserer, gediegenerer Luxus geübt worden.

Diesem äusseren Verhältniss entsprach fortan die Richtung der Plastik. Neue Anschauungen waren auf dem Idealgebiet hellenischer Kunst nicht mehr möglich, wesentlich neue Schöpfungen waren also nicht zu erwarten; aber ein freies Reproduciren der älteren berühmten Werke der Glanzepoche, ein Wiederaufnehmen des abgerissenen Fadens war möglich. So sehen wir denn besonders eine neu-attische Schule von Bildhauern in Rom wieder aufstehen oder für Rom arbeiten, deren Werke von einer Vollendung sind, dass sie scheinen durch Nichts übertroffen werden zu können. Da ist eine Feinheit der Auffassung, eine Harmonie rhythmischer Bewegung und Linienführung, ein weicher Schmelz, ein zarter Uebergang der Formen und eine vollendete Meisterschaft der Technik, die im Verein jene Werke zum Gegenstand höchster Bewunderung gemacht haben. Erst als in diesem Jahrhundert die Werke ächthellenischer Kunst der besten Epochen bekannt wurden, kam man zu der Wahrnehmung, dass in diesen zu jenen Vorzügen noch die einer vollkommen absichtslosen Naivetät und Keuschheit, einer Hoheit und Reinheit des Sinnes sich gesellten, neben welcher die späteren Arbeiten denn doch absichtsvoll, bewusst, nach Effekt strebend, daher im Ganzen kühler, reflektirter erscheinen.

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 32 und 33. (V.-A. Taf. 16). — Zahlreiche Kupferwerke der berühmtesten Museen Europa's.

Trat diese Richtung in Rom bereits seit c. 150 v. Chr. hervor, so erhebt sie sich doch erst in der Epoche des Cäsar und August zu glänzender Wirksamkeit. Fast alles Schönste und Beste, was die reichen Antikensammlungen Italiens enthalten, schreibt sich aus dieser und der folgenden Epoche. Unter diesen massenhaft aufgehäuften Werken können wir nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Zu den berühmtesten Statuen dieser Zeit gehört die Mediceische Venus in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, inschriftlich von *Kleomenes*, des Apollodoros Sohne, aus Athen. Die Liebesgöttin bietet ganz entkleidet die Formen ihres graziösen Körpers dem Auge dar, aber nicht in naiver Selbstvergessenheit oder in erhabenem Siegesgefühl, sondern in einer bewussten, mit schamhafter Scheu verbundenen Absichtlichkeit. Das spricht sich in der Haltung der Arme, die Busen und Schooss zu verdecken suchen, und in der scheuen Seitenwendung des Kopfes aus. Bei aller Feinheit und Kunstvollendung, bei dem edlen rhythmischen Verhältniss der Glieder liegt hierin ein Zug koketter Berechnung, der erkältend wirkt. — Ein anderes gepriesenes Werk ist der farnesische Hercules des Museums zu Neapel, inschriftlich ein Werk des Atheners *Glykon*. Der gewaltige Heros lehnt sich ausruhend auf die Keule, über welche das Löwenfell herabfällt; der Kopf ist in nachdenklicher Haltung vornübergeneigt. So mächtig die gewaltige Pracht der Glieder auf uns einwirkt, so tragen sie doch zu absichtlich ihre Fülle, und zwar eine zu voll, fast schwülstig behandelte Muskulatur paradirend zur Schau, und das Verhältniss des an sich bedeutenden und schönen Kopfes zum Körper ist ein zu untergeordnetes. — Verwandte Richtung bekundet der berühmte Torso des Belvedere zu Rom, eine Arbeit des *Apollonios*, aus Athen. Es ist die edel und grossartig angelegte, ideal aufgefasste Gestalt eines ruhenden Herakles, die aber ebenfalls in der Ausführung zu jener weicheren, prunkvollen Ostentation hinneigt. — In diese Reihe gehören auch die Karyatiden, mit welchen *Diogenes* von Athen das Pantheon schmückte, und von denen, wie man vermuthet hat, die im Braccio Nuovo des Vatikan befindliche Statue herrührt (Fig. 153). Doch entspricht ihr Maassstab wohl kaum den Verhältnissen des Baues.



Fig. 153. Karyatide des Vatikans.

Im Gegensatz zu dieser idealen Richtung steht der borghesische Fechter im Louvre zu Paris als eine inschriftlich beglaubigte Schöpfung des *Agasias* von Ephesus da, ein Werk von kühnster, gewaltigster Anspannung aller Kräfte, von einer Elasticität und Rapidität der Bewegung, die der Plastik zu spotten scheint. Hier sehen wir die in der früheren Schule von Pergamus begonnene Richtung zu ihrer letzten Consequenz gelangen. Der kühne Kämpfer ist gewaltig vorschreitend gedacht. Die ganze Wucht des weit vorgebeugten Oberkörpers ruht auf dem rechten Fuss, während der linke kaum noch auf flüchtigen Zehen schwebt, im gewaltigen Vorwärtsstürmen begriffen. Dabei deckt der vorgeworfene linke Arm das Gesicht,

das mit höchster Anspannung seinen Gegner fixirt, indess in der zurückgewandten Rechten das kurze Schwert seinen Moment abzuwarten scheint. Die Kühnheit und Gewalt der Darstellung und die vollendete Meisterschaft in den scharf ausgeprägten Körperformen sind bewundernswürdig, doch sieht man auch hier, dass die ganze Composition auf einen frappanten Effekt berechnet ist.

Verwandtem Streben nach Wirkung verdankt der oben S. 161 besprochene Apoll von Belvedere, sodann aber auch die Diana von Versailles, im Museum des Louvre, ihren Ursprung. Wenngleich an Feinheit und Vollendung dem Apoll nachstehend, gibt sie uns ebenfalls das Bild der Göttin in einer momentan bewegten, effektvollen Auffassung, wie sie auf flüchtiger Sohle, mit dem kurzen dorischen Chiton angethan, neben ihrer Hirschkuh dahineilt, als gelte es auf fröhlicher Jagd das Wild zu

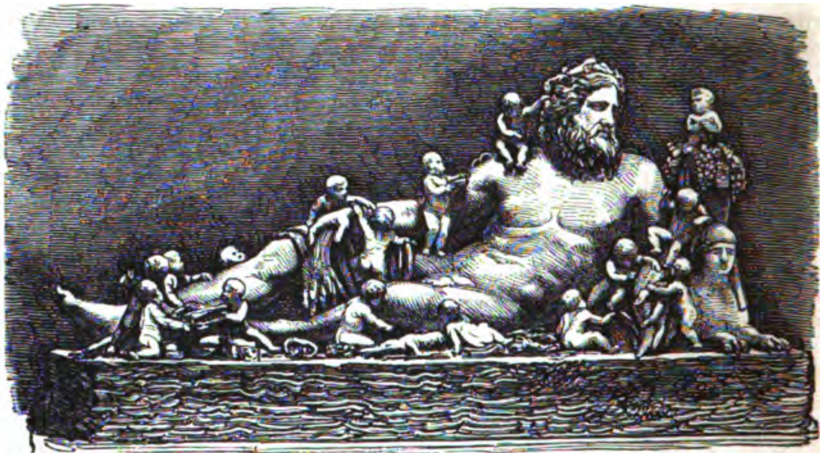


Fig. 154. Der ruhende Nil. Vatikan.

verfolgen. An anderen Werken tritt neben der hohen Vollendung der Form eine mehr dem römischen Geiste entsprechende allegorische Richtung auf, die indess wie an dem schönen Kolossalbilde des Nil im Vatikan (Fig. 154), einem wohl eher der Diadochenzeit zuzuschreibenden Werke, oft zu naiver, schalkhafter Anmuth umgestaltet wird. Der gewaltige Flussgott ist in behaglicher Ruhe ausgestreckt und schaut mit mildem Wohlwollen dem neckischen Treiben einer ganzen Schaar pygmäenhafter Kindergestalten zu, die an seinem mächtigen Körper emporklettern, über die riesigen Glieder hinpurzeln, auf Schulter und Nacken sich schwingen und keck selbst die Höhe seines Füllhorns erklimmen. Man ist entzückt von dem liebenswürdigen Humor, dem reizenden Muthwillen dieser anmuthigen Darstellung, der man es freilich nicht anmerkt, dass die sechzehn schelmischen Däumlinge eben so viele Stadien der Ueberschwemmung des Flusses bezeichnen sollen. Wie frei und grossartig aber oft diese Zeit in der Nachbildung älterer griechischer Werke war, und wie sie die gewaltigsten Kolossalgestalten edel hinzustellen wusste, beweisen namentlich die beiden rossebändigen-

den Dioskuren von Monte Cavallo zu Rom, deren erhabene Auffassung sicher auf Originale aus der besten griechischen Blüthezeit hinweist, wenn auch die später an ihnen angebrachte Bezeichnung als Werke des Phidias und Praxiteles nicht stichhält. — Voll Anmuth bei ergreifender Hoheit der Auffassung ist sodann die schlafende Ariadne des Vatikans, besonders durch die schöne und reiche Behandlung des Gewandes ausgezeichnet.

Ein neuer Impuls kam in die idealistische Plastik durch Hadrian, der bei seiner Vorliebe für das Griechenthum vielfach Veranlassung zur Nachbildung älterer, selbst auch alterthümlich strenger Werke gab und dadurch eine Menge von nachahmenden Talenten in Thätigkeit setzte. Diesen Arbeiten ist durchweg immer noch eine grosse Feinheit der Form eigen, aber ihre Behandlung zeigt eine Glätte, die seelenlos ist und gegen die geistreiche Lebendigkeit der früheren Werke erheblich absticht. Zahlreiche Statuen dieser Art sind in den verschiedenen Museen zerstreut. Zu den interessantesten gehört die Pallas von Velletri, im Museum des Louvre, grossartig und streng in der Anlage, aber nüchtern in der Ausführung. Doch trieb in dieser Spätzeit noch die antike Plastik eine neue Idealgestalt hervor, den Antinous, der in vielen Wiederholungen von zum Theil hoher Kunstvollendung vorhanden ist. Es war ein schöner Jüngling, ein Liebling des Kaisers, der für diesen einen geheimnissvollen Opfertod in den Fluthen des Nil gefunden hatte. Hadrian ehrte sein Andenken durch die Gründung einer Stadt Antinoé und die Aufstellung zahlreicher Bildnisse des Lieblinges, die in mannichfacher Auffassung ihn idealisiren, alle jedoch mit einem Ausdruck tiefsinniger Wehmuth in dem niedergebeugten Haupte, dessen Stirn eine Fülle von Locken umschattet und dessen üppigen Mund ein fast schmerzlicher Zug umzuckt. Beispiele im Vatikan und im Lateran zu Rom.

Ist in all diesen Werken das Gepräge griechischer Kunst noch unzweideutig zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung; die Portraitdarstellung. Sie hängt mit der Bedeutung zusammen, welche bei den Römern dem einzelnen Individuum nach seiner gesammten Eigenthümlichkeit zugestanden wurde. Schon in der althergebrachten Sitte der Ahnenbilder (Imagines), welche jede vornehme Familie in einem besonderen Gemache des Hauses aufstellte — ein Vorrecht, das den Patricier vor dem Plebejer auszeichnete — gab sich die Richtung auf Festhalten der individuellen Züge der Gestalt zu erkennen. Waren jene Bilder nur aus Wachs gefertigt und verfolgten sie ohne Zweifel mehr die äussere Aehnlichkeit als eine höhere künstlerische Auffassung, so kam nun mit dem Aufblühen der hellenischen Plastik in Rom die Sitte auf, im edlen Material des Marmors oder auch in Bronze die Bildnisse auszuführen. Auch hier unterscheidet sich ursprünglich die römische Sitte noch scharf von der griechischen. Während die hellenische Kunst die Einzelgestalt idealisirte und selbst in der leichten Anordnung des Gewandes nur so viel dem Körper zufügte, als zu einer allgemeineren Charakteristik erforderlich schien, ging der Römer auf die volle Genauigkeit der individuellen Erscheinung aus und wollte sich in der ganzen Lebenswirklichkeit, entweder im weiten, faltenreichen Gewande des Friedens, in der Toga, oder in der vollen kriegerischen Rüstung dargestellt sehen. Danach unterschied man unter den Bildnissstatuen „togatae“ (Fig. 155) und „thoracatae.“ (Fig. 157). Ist nun die ganze Kleidung der Römer schon eine schwerere,

bauschigere als die der Griechen, so macht sich durch ihre genaue Nachahmung in solchen Werken eine derbere, realistischere Erscheinung geltend, der denn auch die übrige Charakteristik entspricht. Aber mit dem Eindringen griechischer Sitte bürgerte auch die hellenische Tracht sich bei den verweichlichten Römern ein, und von nun an begann man auch die Bildnisse demgemäss zu behandeln und ihnen eine idealisirte Auffassung zu geben. Solche Statuen nannte man Achilléische. Fortan wurde es Sitte, die Kaiser in der Gestalt des Jupiter oder anderer Götter, ihre Gemahlinnen mit den Attributen der Juno oder der Venus darzustellen. Doch ganz abgesehen von solcher Idealisirung kam den weiblichen Portraits diese Richtung am besten zu Statten, und in den edel gewandeten, würdevoll sitzenden oder stehenden Gestalten mit den feinen, nur etwas zu studirten griechischen Ge-



Fig. 155. Römische Togafiguren.

wändern empfindet man oft die matronale Hoheit, die Anmuth und Huld ächt weiblichen Wesens. Von vollendeter Schönheit sind die beiden sitzenden Statuen der Agrippina, der Gemahlin des Germanicus, welche das Museum zu Neapel und das capitolinische Museum zu Rom bewahren; nicht minder schön die ebenfalls sitzenden Gestalten der sogenannten Herkulanerinnen im Dresdener Museum, edle Frauen, in denen eine unübertreffliche Anmuth sich mit weiblicher Würde und vornehmer Haltung paart. Zu dieser Gattung gehört auch die Statue der sogenannten Pudicitia im Vatican (Fig 156); eine Verkörperung liebenswürdiger, züchtiger Weiblichkeit, und dabei von hoher Vollendung in der Behandlung des Gewandes. Unter den männlichen Statuen dieser Art steht die im Jahre 1863 bei Prima Porta unweit Rom gefundene Marmorstatue des Augustus (Fig. 157) sowohl wegen ihrer trefflichen Erhaltung, als wegen des Adels der Auffassung und der Feinheit der künstlerischen Durchführung unübertroffen da.

Aehnliche Vortrefflichkeit und in gleicher Weise einen Hauch griechischer Idealität verrathen die beiden marmornen in Herkulanum gefundenen Reiterstatuen des M. Nonius Balbus und seines Sohnes, voll Feinheit und schlichten Adels, Werke aus der augustéischen Epoche. Viel trockener, aber immer noch von einfach schlichtem Lebensausdruck und sorgfältiger Durchführung ist die Reiterstatue des Marc Aurel, ein vergoldetes Bronzewerk, das gegenwärtig den Platz des Capitols in Rom schmückt. Das rüstige Schreiten des kräftigen Pferdes, der gütige Ausdruck des Reiters, der wie beschwichtigend die Rechte ausstreckt, ist wahr und gut ausgedrückt.

Unermesslich ist die Zahl der Statuen und Büsten der Kaiser und ihrer Verwandten, sowie andrer vornehmen Römer und Römerinnen, bei denen neben jener idealisirenden Auffassung doch auch die dem römischen Wesen mehr zusagende scharf individuelle Darstellung Platz greift. Der Charakter der Persönlichkeit ist meist mit unübertrefflicher Lebendigkeit fein und wahr hingestellt, so dass es schon in psychologischer Hinsicht von hohem Interesse ist, z. B. die zahlreiche Sammlung der Portraitbüsten im capitolinischen Museum zu durchmustern. Man erhält hier eine der inhaltvollsten bildlichen Illustrationen zur römischen Geschichte (vgl. Fig. 158). Bei oft grosser Tüchtigkeit, ja Meisterschaft der Behandlung findet sich auch manches untergeordnete Werk, was um so leichter zu erklären ist, wenn man bedenkt, dass es Gesetze gab, welche jedem Römer vorschrieben, ein Bildniss des herrschenden Kaisers in seinem Hause aufzustellen. Manche geschmacklose Neuerungen kamen in Laufe der Zeit dabei auf, so die Verwendung besonders kostbarer bunter Marmorarten zu den Büsten, oder an den weiblichen Bildnissen das Hinzufügen eines beweglichen Haarputzes, der mit der veränderlichen Mode stets gegen einen andern, vielleicht noch hässlicheren und sinnloseren Aufsatz vertauscht wurde.



Fig. 156. Pudicitia des Vatikans.

Mit der Portraitbildnerei ging die historische Darstellung Hand in Hand, deren fleissige und eifrige Pflege bei den Römern wieder eine andere selbständige Seite ihrer plastischen Kunst ausmacht. Auch hier bewährt das völlig realistische Wesen der Römer seine Kraft, denn weit entfernt von der hohen Idealität, in welcher die hellenische Kunst auch die geschichtlichen Vorgänge auffasste, kam es den Römern auf die möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit an, auf das scharfe Hervorheben der Thaten, der kriegerischen Unternehmungen, der Schlachten, Siege, Triumphe des Imperators. Die römische Plastik erzählt so ausführlich und wortreich wie die orientalische, aber ein Hauch griechischer Schönheit schwebt darüber und gibt Leben und Mannichfaltigkeit. Es galt auch hier, die einzelne Persönlichkeit zu verherrlichen, und dieser Gesichtspunkt beherrscht Anlage und Auffassung des Ganzen. Das Bedürfniss, meist auf engem Raume eine grosse Anzahl von Gestalten, möglichst der Wirklichkeit gemäss, zusammenzudrängen, führte nun zu einer Anordnung des Reliefs, die sich

von der schlichten, feinen Behandlung der hellenischen Kunst weit entfernte. Die Plastik verirrt sich in das Gebiet der Malerei, indem sie vertiefte Hintergründe annimmt und ihre Gestalten durch Abstufung der Modellirung in verschiedene Pläne rückt. Die vorderen lösen sich oft fast in voller Rundung aus der Fläche und erhalten dadurch jene Körperlichkeit, welche der derberen römischen Sinnesweise nothwendig erschien, während die übrigen



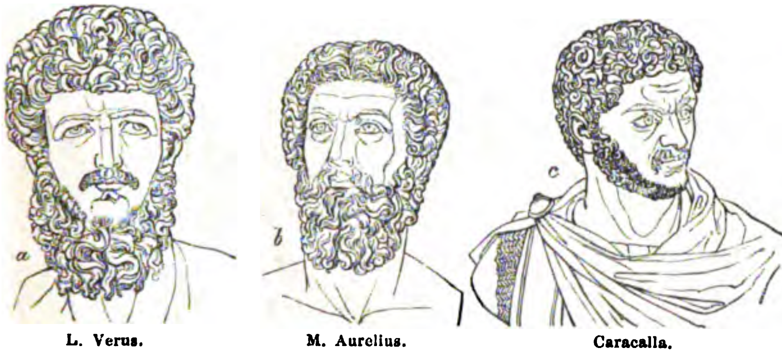
Fig. 157. Marmorstatue des Augustus.

in dichtem Gedränge sich allmählich zurücktretend in den Hintergrund hineinziehen. Dadurch ist das strenge Gesetz des griechischen Reliefstyls bedeutend gelockert und in eine freiere malerische Kunst umgewandelt.

Zu den bedeutendsten und frühesten Werken dieser Art gehören die Reliefs vom Titusbogen in Rom. An den inneren Seitenwänden sieht man den Imperator, von einer Victoria gekrönt, von der Roma geführt, auf seinem Viergespann den feierlichen Einzug in seinen Triumphbogen halten;

auf der andern Seite werden die Tempelschätze von Jerusalem, darunter der siebenarmige Leuchter, einhergetragen. Die etwas winzigen Reliefs des äusseren Frieses stellen den Opferzug dar. Ein frisches, kräftiges Leben, freie Bewegung und edle Würde charakterisiren diese Arbeit.

Noch entschiedener spricht sich der eigentlich römische Styl in den historischen Reliefs der Monumente Trajans aus; zunächst in den zahlreichen Werken, die sich als Reste des trajanischen Bogens am Triumphbogen des Constantin finden: den Reliefs der Attika und den Statuen gefangener Dacier auf den Postamenten über den Säulen, den Medaillons über den Seiteneingängen und den Reliefs der beiden äusseren Schmalseiten und der inneren Portalwände. Letztere schildern in lebendiger Weise die Schlachten des Kaisers gegen die Dacier und Parther, erstere den Triumphzug über die besiegten Völker und andere öffentliche Handlungen, während die Medaillons das Privatleben des Kaisers, namentlich Jagd- und Opferscenen darstellen. Höchst bedeutend sind sodann die ausgedehnten Reliefs, welche



L. Verus. M. Aurelius. Caracalla.

Fig. 158. Römische Kaiserbüsten.

sich, sehr ungünstig freilich für die Betrachtung, in spiralförmigem Band an der Trajanssäule emporwinden und in unerschöpflich reicher Schilderung die Kriegsthaten des Kaisers gegen die Dacier vorführen (Fig. 159 und 160). Hier sind überall mit grosser Lebendigkeit und Klarheit die verschiedenen Vorgänge eines Feldzuges veranschaulicht, Kampf und Abwehr, leidenschaftliches Streiten und demüthiges Unterwerfen, Alles erhält seinen einfach bestimmten, charakteristischen Ausdruck, und obwohl kein Element höherer Idealität sich fühlbar macht, fesselt doch die treue, schlichte Kraft der geschichtlich realen Darstellung.

Aus der Zeit des Antoninus Pius haben sich ebenfalls werthvolle Ueberreste erhalten; so namentlich zwei Reliefs von einem Triumphbogen dieses Kaisers, gegenwärtig im Conservatorenpalast des Capitols aufgestellt. Das eine schildert die Einweihung des der Faustina gewidmeten Tempels, dessen Säulenhalle noch vorhanden ist; das andere die Apotheose der Kaiserin, die aus den Flammen des Scheiterhaufens durch eine Siegesgöttin emporgetragen wird. Verwandter Art sind die Reliefs an dem im Garten des Vatikans (Giardino della Pigna) aufgestellten Postament einer ehemaligen Säule des Antoninus Pius, welche dem verstorbenen Kaiser im Jahre

161 errichtet wurde. An der Vorderseite (Fig. 161) ist nämlich die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin dargestellt, idealisirt und in fein durchgeführten Formen, aber kalt und steif wie die meisten allegorisirenden Werke. Auf zwei anderen Seiten sind Züge einhersprengender Reiter in lebendiger Bewegung, aber ohne jede Rücksicht auf architektonische Anordnung wirr und regellos ausgetheilt, ein bedenkliches Symptom beginnenden Verfalles.

Nochmals rafft sich jedoch die einfach kräftige historische Darstellung zu tüchtigen Werken unter der Herrschaft des Marc Aurel auf, offenbar im Hinblick auf die Denkmale trajanischer Zeit, wenn auch an Energie und frischem Lebensgehalt diesen nicht gleich kommend. So sind die Reliefs an der Ehrensäule des Kaisers, Schilderungen seiner Kriege gegen die Markomannen und Quaden, Zeugnisse eines gesunden, einfachen Sinnes. Ebenso die vier grossen Reliefs im Treppenhause der Conservatorenpalastes

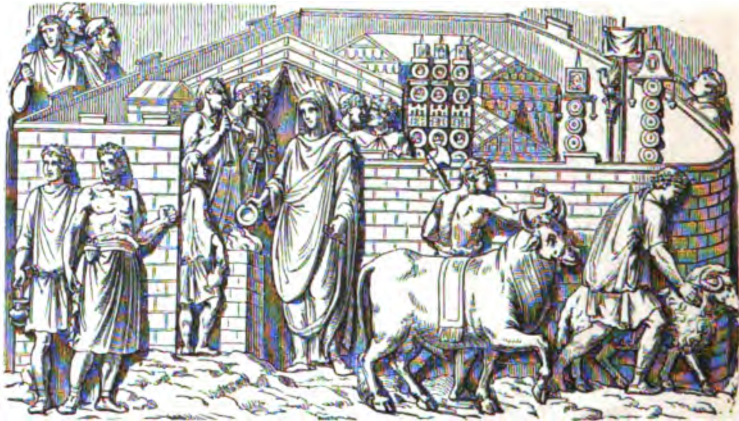


Fig. 159. Von der Trajanssäule.

in Rom, welche gleichfalls einem Ehrendenkmale dieses Kaisers angehören und eine klare, freie, tüchtige Behandlung zeigen.

Der entschiedene Verfall bricht sodann über die historische Plastik der Römer herein in den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (vom Jahr 203), die nicht allein in wirrer, regelloser Vertheilung die architektonischen Gesetze missachten, sondern auch in der ganzen trockenen, geistlosen Behandlung unerfreulich wirken. Der völlige Bankerott proklamirt sich in den Reliefs am Constantinsbogen, die der Zeit des Constantin gehören und starr, schematisch, ohne Leben und Empfindung, ohne Verständniss des Körpers, ja zum Theil selbst barbarisch roh erscheinen (Fig. 162).

Endlich ist noch einer merkwürdigen, äusserst zahlreich vertretenen Gattung von Denkmälern zu erwähnen, die in mehr als einer Hinsicht den Kreis der römischen Plastik erweitern: der Sarkophagreliefs. Die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Todten ist zwar niemals im Alterthum ganz ausgestorben, kommt aber erst seit den Antoninen zu allgemeinerer Herrschaft. Damit hing die Anwendung und künstlerische Aus-

bildung der Sarkophage zusammen. Sie gehören also fast ohne Ausnahme bereits der Epoche des beginnenden Verfalles an: ausserdem haben wir in ihnen grösstentheils Arbeiten handwerklicher, fabrikartiger Produktion zu erkennen, da sie meistens in den Werkstätten auf Vorrath gearbeitet wurden und häufige Wiederholungen derselben Composition zeigen. Dennoch erregt die ungeheure Masse dieser Denkmäler ein hohes Interesse, weil in ihnen eine Fülle antiker Compositionen der früheren Epochen nachgebildet sind. Mit wenigen Ausnahmen, wo Vorgänge des wirklichen Lebens sich dargestellt finden, sind nämlich die Aussenwände dieser Sarkophage mit den



Fig. 160. Von der Trajanssäule.

mannichfaltigsten Scenen aus der antiken Götter- und Heroensage geschmückt. Bisweilen mag das blosse stoffliche Interesse an vorzüglich beliebten Gegenständen dieser Art dabei einzig massgebend sein, wie die Scenen aus dem Leben des Achill an dem prachtvollen grossen Sarkophage im Museum des Capitoles, oder die zahlreich wiederholten Amazonenkämpfe. In der Regel aber sind solche Sagen verwendet, die eine tiefere Gedankenbeziehung auf Tod, Trennung und Wiedersehen enthalten oder zulassen. In klar verständlicher, dabei sinniger, oft schön empfundener Weise spricht sich hier jene tiefe Sehnsucht nach einem andern, besseren Leben aus, die der hinsinkenden antiken Welt das Gepräge melancholischen Ernstes gibt und aus dem unbefriedigten Zustand des damaligen Daseins auf die Nothwendigkeit einer neuen tröstlichen Offenbarung hinweist. So finden wir oft Dar-

stellungen vom Raube der Proserpina, so von der Alcestis oder Protesilaos, welche aus dem Hades wiederkehrten und also zu Symbolen der Hoffnung auf Wiedervereinigung der durch den Tod Geschiedenen wurden: so ferner den tiefsinnigen Mythus von Amor und Psyche, von Prometheus (Fig. 163),

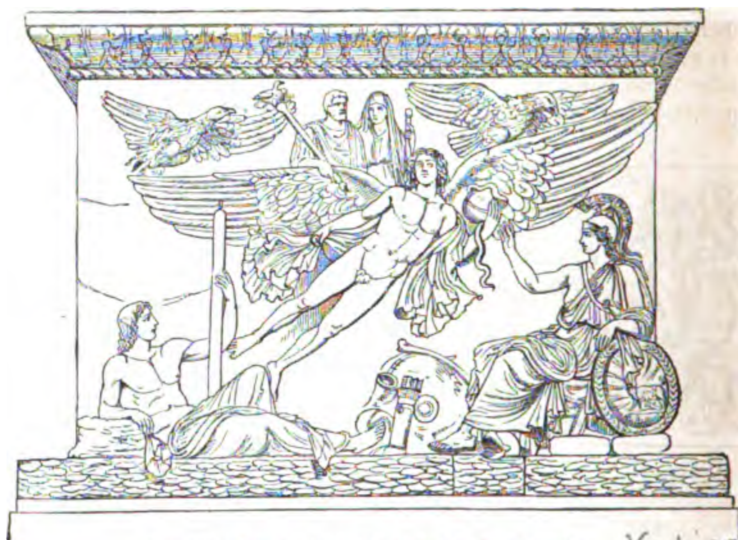


Fig 161. Von der Basis der Säule des Antoninus Pius. Vatican.

von Luna und Endymion, oder Scenen der bakchischen Mythen, die eine mannichfache symbolische Deutung zuliessen, und manches Andere. Der künstlerische Werth dieser Werke ist meistens untergeordnet, die Anordnung



Fig. 162. Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

oft wirr und gedrängt, die Zeichnung ungeschickt, das Körperliche wenig verstanden, die Ausführung oft nüchtern, scharf und hart. Aber es finden sich in ihnen eine Fülle überraschend schöner und geistreicher Motive, die auf Vorbilder der besten Zeit der antiken Kunst hinweisen und uns Rückschlüsse auf manches verlorene Werk edelster Kunst gewähren. Ausserdem aber gehört eine kleine Anzahl dieser Arbeiten, auch hinsichtlich der Ausführung, unbedingt einer besseren Epoche an.

Unter den Kleinkünsten war besonders die Steinschneiderei bei den prunkliebenden Römern in glänzender Weise geübt, und ihre Werke wurden hochgeschätzt. Zu Augustus' Zeit genoss der griechische Meister *Dioskorides* in diesem Fache des höchsten Rufes. Der besten Zeit gehören die beiden berühmtesten, prachtvollsten Cameen, die an Grösse und Reichthum der Ausführung alles Andre übertreffen. Der eine, in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, hat die erstaunliche Breite von neun Zoll, bei acht Zoll Höhe, und zeigt eine figurenreiche allegorische Verherrlichung des Augustus, der als Jupiter neben der Roma thronend erscheint. Ganz ähnlich ist der In-



Fig. 163. Sarkophag des Capitolin. Museums.

halt eines andern dem Tiberius gewidmeten Cameo, der im Cabinet des Louvre zu Paris aufbewahrt wird und an Grösse und Pracht jenen ersten noch überbietet. Er misst 13 Zoll in der Höhe und 11 Zoll in der Breite. — Dieselbe Prunklust der Römer schuf auch staunenswerthe Arbeiten durch Anwendung verschiedenfarbiger Glasflüsse. Das berühmteste Werk dieser Art ist die Portlandvase im britischen Museum zu London, ein Gefäss von 10 Zoll Höhe, aus einem prächtigen dunkelblauen Glase, über welches eine Lage weissen Glases geschmolzen ist, so dass die aus diesem geschnittenen Figuren sich weiss vom blauen Grunde absetzen.

4. Die Malerei bei den Römern.

Auch die Malerei ging von den Griechen zu den Römern über, und wir haben bei der Betrachtung der hellenischen Kunst schon die Meister genannt, welche bis zur Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüthe auch dieses Zweiges der antiken Kunst bezeugen. Während wir aber unter den Bildhauern dieser Epoche kaum irgend einen römischen Namen antreffen, fehlt es nicht an Römern, die sich als Maler hervorgethan haben. Erwägen wir, dass schon bei den Etruskern die Malerei häufige Anwendung fand, so mag bei den italischen Völkern eine grössere Befähigung für diese Kunst anzunehmen sein. Noch zu den Zeiten der Republik malte *Fabius Pictor* um 300 v. Chr. den Tempel der Salus; der Dichter *Pacuvius* um 200 v. Chr. soll in ähnlicher Weise thätig gewesen sein; zu Augustus Zeiten war

Ludius besonders berühmt, mancher anderer römischer Namen nicht zu gedenken. Allein diese Arbeiten mögen grösstentheils, wie wir es von dem letztgenannten Maler bestimmt wissen, decorativer Natur gewesen sein, denn die ausgezeichneteren Werke rühren stets von griechischen Händen, und die Römer selbst erkennen auch hierin den Hellenen den Vorrang zu. Besonders beliebt scheint die Bildnissmalerei gewesen zu sein, und schon gegen das Ende der Republik war eine hochberühmte Künstlerin *Lala* (richtiger *Laia*) aus Kyzikus in diesem Fache thätig.

Die Aufdeckung von Pompeji und Herculanum, die Untersuchung der Thermen des Titus und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms haben uns von einem wichtigen Zweige der römischen Malerei reichliche Anschauung gebracht, und das Museum zu Neapel bietet eine Uebersicht des Schönsten und Bedeutendsten dar. Die Gemälde von Pompeji und Herculanum[1] gehören, wie die Gebäude selbst, dem Uebergange zwischen hellenischer und römischer Kunst an und geben in manchen ihrer Werke in ähnlicher Weise Nachbildungen älterer griechischer Meisterwerke, wie dies bei der Plastik der Fall ist. Auf einem ausserordentlich feinen glatten Stuck sind sie entweder al fresco auf nassen Kalk, oder — und zwar in selteneren Fällen, auf trockenem Grunde mit Leimfarben ausgeführt. Die Anordnung des Ganzen bezeugt das Vorwalten einer festen architektonischen Disposition. Die Wandflächen haben einen einfachen farbigen Grund, zumeist ein tiefes warmes Roth, ein sanft gedämpftes Gelb, aber auch wohl Schwarz, Blau, Grün oder Lila, diese letzteren Farben jedoch seltener. Ein unterer sockelartiger Fussrand wird gewöhnlich in anderer, meist dunklerer Farbe durchgeführt, bisweilen auch am oberen Ende der Wand ein ähnlicher Streifen friesartig abgetrennt. In der Mitte der so begrenzten Felder sind einzelne leichtschwebende Gestalten, Tänzerinnen, Genien und anderes oder auch ganze Gemälde angebracht. Die Darstellungen der Bilder beziehen sich in selteneren Fällen auf Vorgänge des wirklichen Lebens; wo indess solche vorkommen, sind sie oft von hoher Schönheit und würdevoller Anmuth. Häufiger sind die Gestalten der Fabelwelt, der bacchischen und andrer Mythen, Centauren und Centaurinnen, Bacchantinnen, Satyrn u. dergl.; am bedeutendsten sind diejenigen Werke, welche Scenen der Heroensage oder der Mythe, oft nach berühmten griechischen Meisterwerken darstellen. Da ist das Opfer der Iphigenia, der Tod des Patroklos, das Wiedersehen des Odysseus und Eumaeos, der Zorn des Achill, die Erziehung des Achill durch Chiron, die Wiedererkennung des Orest durch Iphigenia, der Abschied des Achill von der Briseis (Fig. 164), die Befreiung der Andromeda durch Perseus, der Sieg des Perseus über den Minotaurus u. s. w., kurz die ganze heitere, schöne Welt der antiken Sagen und Mythen lebt vor unsern Augen auf, im schimmernden Glanz der Farbe. Das Colorit ist licht und zart, bald in wärmeren, bald in kälteren Tönen, die Modellirung bisweilen nur leicht angedeutet, manchmal bestimmter durchgeführt, übrigens die technische Behandlung, sowie Geist, Werth und Charakter der Compositionen sehr verschieden. Ueberall aber spricht sich der Reiz eines fröhlichen, behaglichen Lebens in der ganzen Anlage anmuthig aus.

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 22. — *Zahn*, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Herculanum und Pompeji. — *Ternite*, Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum. — *R. Wiegmann*, die Malerei der Alten. — *Helbig*, die Campanischen Wandgemälde.

Dieser heitere Charakter des Ganzen wird noch weiter und stärker durch die mancherlei harmlos scherzhaften und naiven Genrescenen, durch leicht hingeworfene Landschaften, Stillleben, Früchte, Thiere, endlich durch eine perspektivisch aufgemalte Scheinarchitektur aus schlanken dünnen Rohrstäben erhöht: Alles das ein Ergebniss zierlichen Spieles, nicht in ernster Absicht der Täuschung durchgeführt.

Wesentlich verschieden vom Charakter dieser Werke ist ein umfangreiches Mosaikbild, das den Fussboden im sogenannten Hause des Fauns



Fig. 164. Der Abschied des Achill von der Briseis. Wandbild aus Pompeji.

schmückte und für die Darstellung einer Alexanderschlacht gehalten wird. Die Composition ist durchaus malerisch, mit reichem perspektivischem Hintergrund, die Gruppen sind leidenschaftlich bewegt, und der höchste entscheidende Moment einer Schlacht ist mit grossartigen Zügen ergreifend entworfen. Der siegreiche Alexander hat eben mit wuchtigem Lanzenstoss den Feldherrn des Darius durchbohrt, dass dieser mit seinem ebenfalls verwundeten Streitross zusammenbricht. Gewaltiges Entsetzen packt die asiatischen Krieger, wild bäumen sich die Rosse, kaum von ihren Führern und den Wagenlenkern gebändigt; angstvoll vorgebeugt schaut Darius selbst

auf die verhängnissvolle Katastrophe, im ersten Augenblick alles Andere vergessend; der nächste Moment sieht Alle in panischem Schrecken die Flucht ergreifen. Der Theil des Bildes, der die Begleiter Alexanders enthielt, ist leider grösstentheils zerstört. Abgesehen von einzelnen Formfehlern ist Zeichnung und Anordnung vortrefflich, die Farbe äusserst lebendig und in der mühseligen Technik mit den kleinsten Steinchen unendlich sorgsam ausgeführt. Der Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung ist mit einer Prägnanz gegeben, dass wir einen Rückschluss auf die ergreifende Gewalt der Meisterwerke griechischer Malerkunst machen können.

In Rom ist die Aldobrandinische Hochzeit im Vatikan ein Wandgemälde von zarter, seelenvoller Anmuth, in der leichten, klaren Ausführung den pompejanischen Werken verwandt. Anderes, darunter höchst Anmuthiges,



Fig. 165. Genrebild aus Pompeji.

findet sich vielfach in den Grabkammern der Umgegend. In dem 1869 auf dem Palatin ausgegrabenen sogenannten Vaterhause des Tiberius sind Wandgemälde von seltner Vorzüglichkeit entdeckt worden: leichte dekorative Werke, verbunden mit Gemälden von selbständiger Bedeutung, ideale Scenen, Genrebilder und Ornamentales, namentlich Laubgewinde von überraschender Feinheit und Fülle malerischen Reizes. — Dagegen sind die ausgedehnten Mosaikbilder, welche aus den Thermen des Caracalla herrühren und den Fussboden eines grossen Saales im Lateran bedecken, rohe Darstellungen von Gladiatoren, gemein im Gegenstand und plump in der Technik. So auch die Thier- und Glatiatorenkämpfe in dem Hauptsaal der Villa Borghese. Zu den vorzüglichsten Bodenmosaiken gehören die von Nennig und die von Vilbel, letztere im Museum zu Darmstadt, sowie der ausdrucksvolle Orpheus von Rottweil.

ANHANG.

Das antike Kunsthandwerk.

Um eine vollständigere Anschauung von der künstlerischen Begabung der Völker des klassischen Atherthums zu gewinnen, werfen wir schliesslich einen Blick auf die Erzeugnisse derjenigen handwerklichen Thätigkeiten, welche in naher Berührung mit dem Schaffen der Künstler stehen. Alle Epochen eines gesunden, aus dem Volksgeiste sich frei entwickelnden Kunstlebens stimmen darin überein, dass in ihnen das Handwerk mit der Kunst untrennbar verbunden ist, dass letztere auf dem soliden technischen Boden des ersteren sich entfaltet und dafür demselben ununterbrochen eine höhere Weihe, ein edleres Gepräge verleiht. Nirgends aber ist dies Verhältniss zu solcher Vollendung gelangt wie bei den Griechen. Wenn alle Werke ihrer Architektur, Plastik und Malerei spurlos untergegangen wären, so würden wir aus den zumeist in den Gräberstätten, dann aber auch in den Wohnungen von Pompeji aufgefundenen Geräthen und Gefässen, Schmucksachen und Ausrüstungsgegenständen aller Art die Ueberzeugung von dem unvergleichlich feinen Kunstgefühl dieses hochbegabten Volkes gewinnen. Schon der bedeutsame Umstand, dass die Sprache der Hellenen für die Thätigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers wie des Handwerkers dasselbe Wort „Techne“ verwendet, ist ein Beweis von der innigen Zusammengehörigkeit Beider.

Auch die Etrusker nahmen an dieser Begabung für das Kunsthandwerk Theil und waren in gewissen Fertigkeiten, namentlich in Werken aus gebranntem Thon und aus Erz, sodann in der Bearbeitung der edlen Metalle hochgepriesen. Beispiele davon haben wir an den herrlichen Broncespiegeln mit gravirten Zeichnungen (Fig. 136) bereits vorgeführt. Die Römer endlich traten auch hierin die reiche Doppelerbschaft jener beiden Völker an und wussten ihr Leben nicht bloss mit den Schöpfungen der früheren Zeiten zu schmücken, sondern auch das Talent namentlich der griechischen Kunsthandwerker für sich zu verwerthen. Seit dem Ende der Republik entwickelte sich bei ihnen ein Luxus, der unter den Kaisern immer höher gesteigert wurde und bis in die hadrianische Zeit hinein seine prachtvollsten Blüthen trieb. Keine Epoche der Geschichte kann sich mit der Gediegenheit und dem edlen Styl jenes Römerluxus messen, der aus der Quelle griechischen Schönheitssinnes immer aufs Neue sich erfrischte und belebte. Ohne selbst nur eine Skizze der Geschichte des antiken Kunsthandwerks hier versuchen zu wollen, begnügen wir uns mit kurzen Andeutungen zur Charakteristik desselben.

Der herrschende Zug im Leben des gesammten klassischen Alterthums ging dahin, die ganze äussere Existenz mit dem Hauch der Schönheit zu erfüllen. Das ärmste Hausgeschirr, die unscheinbarsten Geräthe zum täglichen Gebrauch geben von diesem ächt künstlerischen Triebe eben so deutlich Kunde wie die erhabenen Schöpfungen der monumentalen Kunst. Das überall zu Tage liegende Gesetz lässt sich dahin bestimmen: dass die vollendete Zweckmässigkeit im Bunde mit idealem Schönheitssinn alle Gestaltungen regelte. Fangen wir beim Einfachsten an: bei den aus gebranntem Thon gebildeten Gefässen und Geschirren der Küche, der Vorrathskammer, des alltäglichen Familientisches. Ein rhythmischer Schwung des Umrisses, eine vollendet klare und zweckmässige Gliederung, eine fein bestimmte Charakteristik zeichnet überall die Bedeutung und den Gebrauch des Geräthes. So wunderbar reich die griechische Sprache ist an Bezeichnungen für die verschiedenen Gefässe, so unabsehbar mannichfaltig sind die Formen derselben. Es ist schon eine rein künstlerische Augenlust, in den Sammlungen diese hundertfachen Variationen in den harmonisch geschwungenen Profilen zu verfolgen. Eurhythmie, vollendete Schönheit der abgemessenen und gegliederten Bewegung ist wie in allen Werken der Griechen auch hier das Grundgesetz.



Fig. 166. Griechische Preisvasen.[1]

Aber ungleich höher steigt das Interesse an solchen Gefässen, die mit grösserem künstlerischen Aufwand als Besitz Wohlhabender oder als Gegenstände festlicher Geschenke charakterisirt sind. Dahin gehören die Preisvasen, die namentlich den Siegern in den panathenäischen Spielen verliehen wurden, durch schöne Form, reiche Gliederung und edlen malerischen Schmuck ausgezeichnet (Fig. 166 a, b, c, d). Dahin die anmuthigen Hydrien, Brunnengefässe zum Schöpfen, welche man als sinnige Hochzeitsgeschenke der Braut darzubringen liebte; dahin die umfangreichen zweihenkligen Amphoren, zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten bestimmt (Fig. 167, a, b); dahin besonders auch die grossen Mischgefässe, Krateren, in denen vor dem Mahle der Wein mit Wasser gemischt und gekühlt wurde, und die schon bei den Gelagen der homerischen Helden eine so bedeutsame Rolle spielen (Fig. 167, c, d). Solche Gefässe wurden dann nicht bloss aus Thon hergestellt, sondern oft aus Erz und selbst aus Silber, Gold und Elektron gebildet, wie denn die berühmtesten Meister der grossen Plastik gelegentlich

[1] Diese und die folgenden Illustrationen sind der gediegenen Kostümkunde von *H. Weiss* (Stuttgart, 1860) entlehnt.

gern an solche Werke der Kleinkunst die Hand legten. Beispiele von herrlichen Gefässen der besten griechischen Zeit, theils in Thon mit bemalten und vergoldeten Reliefs, theils in Silber und selbst in Gold getrieben, sind aus den Grabhügeln der Krimm in das Museum von Petersburg gelangt. Von der Bedeutung und dem Styl der Gemälde, welche die grosse Mehr-



Fig. 167. Griechische Amphoren und Krateren.

zahl der antiken Gefässe und Geschirre schmückten, haben wir in Fig. 127—129 Proben beigebracht. Eine besondere, ebenfalls mit grosser Liebe von den Alten behandelte Gattung waren die Trinkhörner (Fig. 168), an deren Ausstattung die Plastik mit der Malerei wetteiferte. Letztere hatte



Fig. 168. Griechische Trinkhörner.

meistens den Rand mit figürlichen Darstellungen zu schmücken, erstere in unerschöpflicher Erfindungsgabe die Spitze des Gefässes häufig zu Thierköpfen umzugestalten. Wir finden die Köpfe von Fuchs oder Hund (a), Windspiel (e), Maulthier (d), Pferd (i), Flügelross (h), Greif (f, g). Panther (k), Löwe (c), ja selbst launige Zusammensetzungen von zwei verschiedenen halbirten Thierköpfen wie Schaf und Eber (b) kommen vor.

Gelegentlich erhebt sich die Thonplastik in gewissen kleineren zum Schmuck des Lebens bestimmten Einzelwerken, in Figürchen und Gruppen, zum Range künstlerischer Schöpfungen. Solcher Art sind die köstlichen, etwa eine Spanne grossen Figürchen, welche aus böotischen Grabfunden, namentaus Tanagra vor einiger Zeit in das Berliner Museum gelangten. Meistens Genrefigürchen, wie z. B. ein junges Mädchen, das einen ihr auf der Schulter sitzenden Vogel liebkost, oder andre Scenen eines gemüthlichen, heiteren, schalkhaften und naiven Genres darstellend, sind diese zierlichen Werke nicht blos durch vollendete Anmuth der Form ausgezeichnet, sondern sie empfangen ausserdem durch völlige Bemalung, nicht allein der Gewänder, sondern auch des Nackten und namentlich der Köpfchen einen farbigen



Fig. 169. Römische Marmorgefässe.

Reiz, der uns bei dem seltenen Grade ihrer Erhaltung eine kaum geahnte Vorstellung von der Wirkung antiker Polychromie in plastischen Werken gewährt.

Bei den Römern erreicht der Luxus in den Gefässen durch Anwendung der kostbarsten Stoffe aller Art den höchsten Grad. Gefässe von Gold und Silber, andere von geschnittenen, in Gold gefassten Edelsteinen, wechselten mit Schalen aus Onyx und Achat, mit kostbaren Bechern aus Glas, mit den berühmten murrhinischen Vasen, endlich mit jenen prachtvollen grossen Krateren aus Alabaster, Marmor, Granit und Porphyr, bei welchen theils die Schwierigkeit der Technik, theils der Schmuck mit figürlichen Reliefs wie in Fig. 169 den Werth bedingte. Letztere erheben sich durch ihre plastische Behandlung zur Bedeutung selbständiger Kunstwerke. Von der

edlen Pracht und dem sinnvollen künstlerischen Schmuck der Metallgefässe haben wir neuerdings durch den Hildesheimer Silberfund, jetzt im Museum zu Berlin, reiche Anschauungen erhalten.

Daran schliessen sich die schönen ehernen Dreifüsse, sammt den auf sie zu stellenden Räuchergefässen, durch edle Form und künstlerische Zierden gleich ausgezeichnet (Fig. 170); daran vor Allem die zahlreichen Kandelaber, von denen die grösste Auswahl aus Pompeji und Herculanum in das Museum von Neapel gelangt ist. Als Werke italischer Meister dürfen wir unter diesen wohl jene bezeichnen, die entweder in derberer Gesammtform mit stumpfen und monotonen Gliederungen durchgeführt sind, oder durch etwas willkürliche Hinzufügung von menschlichen Figürchen, kletternden

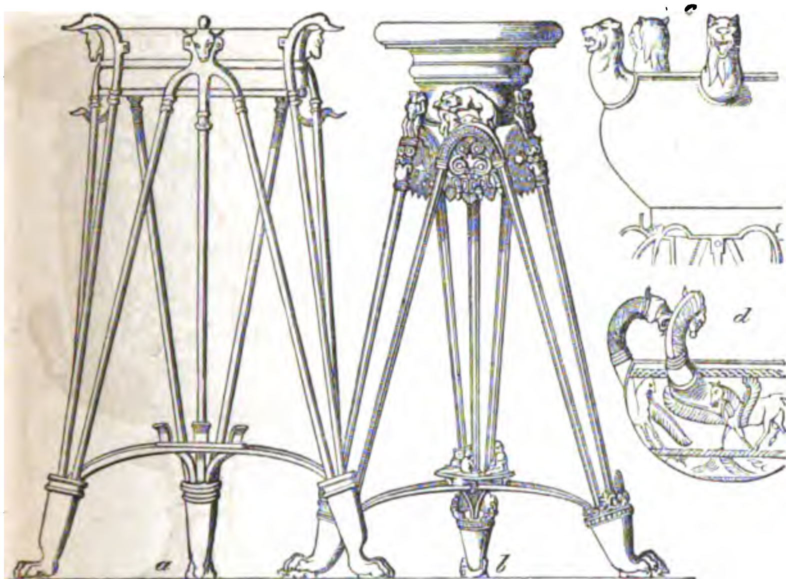


Fig. 170. Antike Dreifüsse und Räucherbecken.

und sitzenden, oder von allerlei kleinem Gethier der etruskischen Geschmacksrichtung huldigen. Dagegen empfinden wir in anderen Werken (Fig. 171 b, d, e) den organischen Aufbau, die rhythmische Gliederung, die fein gestimmte Harmonie ächt griechischer Kunst. Ausnahmsweise kommt auch wohl ein naturalistisches Motiv vor wie in c, wo von den Aesten eines Baumes die einzelnen Lampen an Ketten herabhangen. Immer gibt die antike Kunst in ihrer sinnvollen Weise der Basis die Form von Thierfüssen, um diese anmuthigen Geräthe als bewegliche zu bezeichnen. Auch die Lampen, welche zu diesen Kandelabern gehören, da sie auf deren tellerförmige Platte gesetzt wurden, um das Licht vom höheren Standorte weiter zu verbreiten, erfreuen durch zierliche Form und mannichfach sinnigen Schmuck. In vollerer Gestalt, mit üppigeren plastischen Zierden, bilden endlich die Römer ihre grossen marmornen Kandelaber aus (Fig. 171 a), deren man eine ansehnliche Zahl in der Galeria de' Candelabri des Vatikans antrifft.

Nicht minder schön und prachtvoll war die gesammte übrige Ausstattung des äusseren Lebens, nur auch hier mit dem bezeichnenden Unterschiede, dass bei den Griechen der Hauptaccent auf die Schönheit, bei den Römern auf Pracht und Kostbarkeit der Stoffe fiel. Nicht bloss die Kleidung der Frauen und Männer, die Ausrüstung und Bewaffnung der Krieger, sondern auch alle Geräthe der verschiedensten Bestimmungen wie Tische und Sessel, Wagen, Musikinstrumente, Alles zeigt jenen fein gebildeten Schönheitssinn, der nur in edlen Formen und künstlerischem Schmuck sich Genüge thut. Und überall sehen wir die antiken Kunsthandwerker, nament-

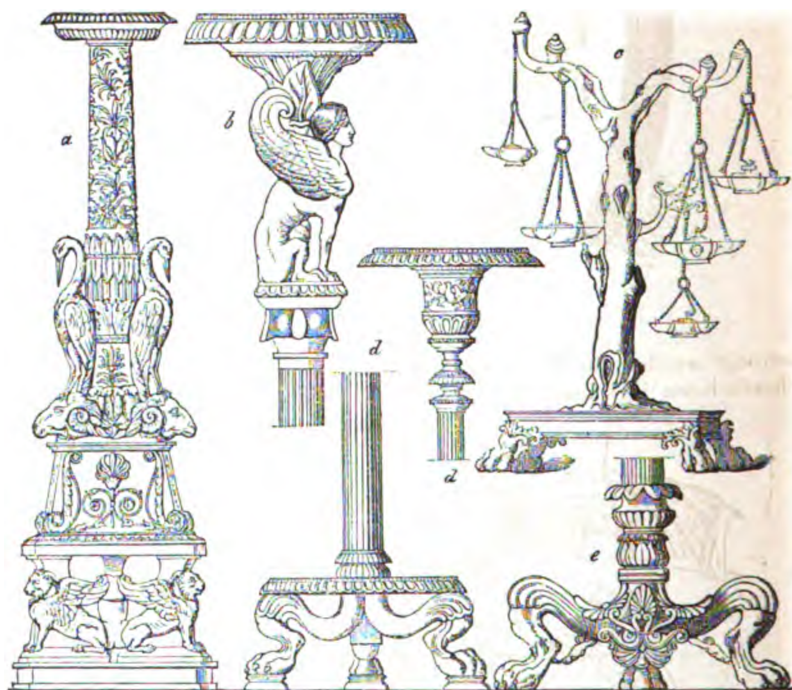


Fig. 171. Antike Kandelaber in Erz und Marmor.

lich die griechischen, der goldenen Kardinalregel nachleben: für jedes Material die ihm entsprechende Behandlungsweise in der Gesammtform, der Gliederung und der Ausschmückung zu beobachten, so dass niemals ein Stoff die Maske eines anderen vornimmt, sondern jeder in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise künstlerisch verklärt wird.

Vor Allem heben wir hier die unvergleichlich schönen antiken Schmucksachen heraus, die durch Reichthum der Erfindung, edles Stylgefühl, sinnige figürliche Ausstattung mustergültig für alle Zeiten sind. Den groben materiellen Prunk mit massenhaften, aber gemein behandelten edlen Metallen verschmähten selbst die Römer, um wie viel mehr die Griechen. Sogar die barbarischen skythischen Stämme der heutigen Krimm huldigten dem Genius der griechischen Schönheit. Was aus den Gräbern von Kertsch

(Pantikapaion) in die Sammlungen von **Petersburg** gekommen ist, goldene Kränze und Diademe, Ohrringe und Nadeln, Halsketten, Armbänder und Fingerringe, ja sogar goldene Ornamente und Figürchen, welche auf die Gewän-

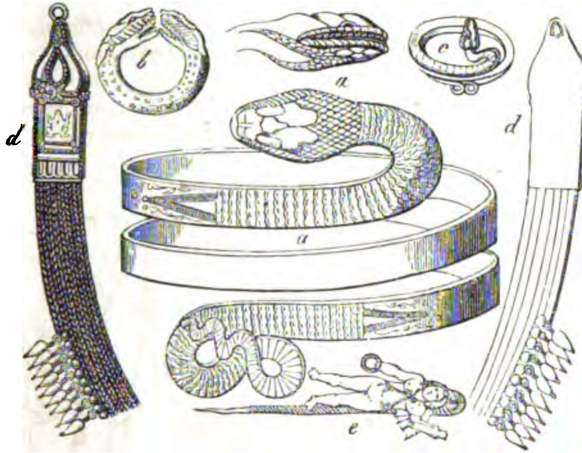


Fig. 172. Antiker Goldschmuck.

der befestigt wurden, so dass diese damit durchwebt zu sein schienen, gehört zum herrlichsten in seiner Art. Treffliche etruskische Schmucksachen findet

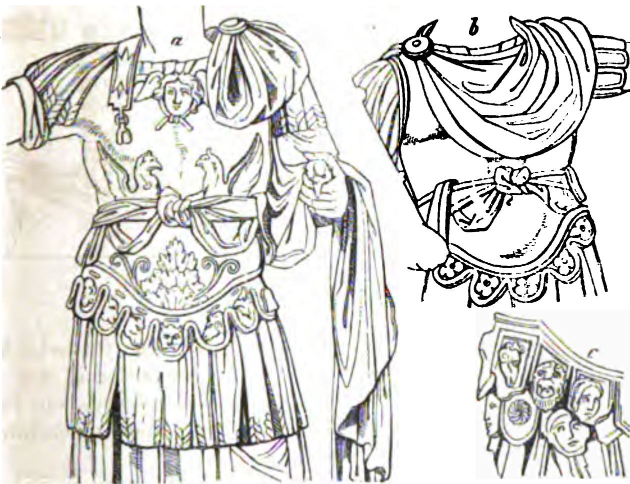


Fig. 173. Römische Rüstungen.

man auch im Museo Gregoriano des **Vatikans**, im British Museum zu **London**, im Louvre zu **Paris** und in den vereinigten Sammlungen zu **München**. Wir geben unter Fig. 172 einige Beispiele antiker Schmuck-

sachen, um von der Zierlichkeit der Arbeit und der Anmuth der Erfindung eine Anschauung zu gewähren.

Daran mögen sich die Arbeiten der Panzer- und Waffenschmiede reihen, die ebensowohl aus Erz wie aus Silber und Gold ihre herrlichen Werke fertigten. Schon bei den Griechen war die Rüstung, namentlich der Brustharnisch und der Helm, ebenso der Schild Gegenstand reicher künstlerischer Ausstattung. Wurde doch schon im heroischen Zeitalter hoher Werth auf edlen Schmuck der Waffen und Rüstung gelegt. Homer liebt mit solchen Schilderungen das Ohr seiner Hörer zu ergötzen; den Schild seines Lieblingshelden lässt er aus des Hephästos eignen Händen hervorgehen, für alle Zeiten dadurch die Arbeit des Waffenschmiedes adelnd. Die römische Rüstung setzt das von den Griechen überkommene nur in derbere Ausdrucksweise um und liebt es namentlich Helm und Harnisch mit Bildwerken fast zu überladen. Ein edles Muster reicher Ausstattung bietet uns die in Fig. 157 dargestellte Ausgustusstatue von Prima Porta. Andere Beispiele plastisch geschmückter römischer Panzer gibt Fig. 173. Unter den erhaltenen antiken Rüstungen zeichnet sich durch den Adel der Bildwerke ein herrlicher im britischen Museum zu London befindlicher Brustharnisch aus.

Endlich müssen noch die seltenen Holzarbeiten, die aus dem griechischen Alterthum auf uns gekommen sind, erwähnt werden. Sie wurden in den Gräbern von Kertsch gefunden und bilden jetzt einen Theil der unvergleichlichen Alterthümer der Krimm im Museum zu Petersburg. Es ist ein Sarkophag mit herrlichen Bildwerken, ein anderer mit fast erloschenen Gemälden bedeckt, und Bruchstücke eines mit edlen Reliefs geschmückten Geräthes, in welchem man eine Lyra zu erkennen meint. Auch hier im unscheinbarsten Material derselbe feine Kunstgeist, der den geringsten Stoff adelt, ohne dessen Stempel aber auch der kostbarste Stoff dem hochgebildeten Alterthum gleichgültig blieb.

DRITTES BUCH.

DIE KUNST DES MITTELALTERS.

ERSTES KAPITEL.

Die altchristliche Kunst.

1. Ursprung und Bedeutung.

Mitten im Schoosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christenthum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam aber unwiderstehlich in die Gemüther der Menschen und schafft im Stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der plötzlich siegesgewiss hervortritt, sobald die morsche Schaale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemüthern zu wirken beginnt, den vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewissheit der Errettung und Erlösung gibt und im allgemeinen Ruin die immer grösser werdende Schaar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermuthigt, treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen an, ihren Empfindungen einen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepräge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewissheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Todten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Constantin durch seinen öffentlichen Uebertritt das Christenthum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfniss der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Wie aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so musste auch das Streben nach äusserer Darstellung der neuen Gottesideen fürs Erste mit den Formen vorlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen, weltbewegenden Gedanken des Christenthums hüllen mussten. Der neue Wein musste in alte Fässer gefüllt werden, bis er schliesslich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäss ergoss. So wunderbar und tiefsinnig sind aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit, dass nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung

erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Zeit aus Nothdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die einzigen Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden konnten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst. Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums, und ihren Abschluss erreicht sie etwa gegen Ende des 10. Jahrhunderts mit dem selbständigen Auftreten germanischer Kulturbestrebungen. In den ersten Epochen betrachten wir die Thätigkeit der neuen Kunstweise in den Gränzen der antik-römischen Bildung; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker in diesen Kreis ein, nicht ohne mancherlei wesentliche Umgestaltungen in die Formenwelt der antiken Ueberlieferung hineinzutragen. Dies sind gleichsam Vorboten jener durchgreifend neuen und selbständigen Richtung, welche der starr gewordenen altchristlichen Kunst ein Ziel setzen und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnen sollte.

2. Die altchristliche Architektur.

a. Monumente von Rom.

Nichts gibt uns eine so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen, als die Anlage der Katakomben.[1] Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet die ausgedehnten unterirdischen Begräbnissstätten der ältesten Christengemeinden, wie sie sich besonders zu Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung vorfinden. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Alterthum üblich gewesen; in Aegypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Todten ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde aus, und an allen Orten uralter Kultur trifft man weiträumige unterirdische Nekropolen an. Bei den Römern lernten wir einen verwandten Gebrauch kennen, und noch jetzt bringt fast jede neue Ausgrabung vor den Thoren Roms irgend eins jener antiken Columbarien zu Tage, welche noch nach Jahrtausenden die Urnen mit den Ueberresten der Bestatteten unversehrt über und neben einander gereiht aufweisen. Meist sind es nur Sclaven und Freigelassene, welchen diese gemeinsamen Grabstätten angehören; immer aber zeigen sie in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden römischen Kunst eigen zu sein pflegt.

Welchen Gegensatz dazu bilden die Katakomben der ersten Christen!

---

[1] Vgl. das Prachtwerk von *Perret*, les Catacombes de Rome. Fol. — Neuerdings das gediegene Werk von *Cav. de Rossi*, Roma sotterranea. Fol. Unter demselben Titel hat Prof. *Krauss* eine zusammenfassende Darstellung der jüngsten Forschungen veröffentlicht. Freiburg i. Br. 1873. 8. Mit Abbild. Vgl. auch Graf *Desbassayes de Richemont*, die neuesten Studien über die röm. Katak. Deutsche Ausgabe Mainz. 1872. 8.

Wie in den erdrückend engen Schachten und Stollen eines Bergwerks schreitet man hinabwärts und wieder aufwärts, stundenlang fort durch labyrinthisch verschlungene Gänge, die in den schwärzlichen porösen Tuffstein gebrochen sind, meist nur eben so breit und so hoch, um einer Person den Durchgang zu gestatten, und oft so beängstigend schmal, dass man kaum die Möglichkeit begreift, hier Todte beizusetzen. Und doch war dies ohne Zweifel die Bestimmung dieser Gänge. Rechts- und links sind ihre Seitenwände vielfach ausgehöhlt und zeigen niedrige und schmale längliche Oeffnungen, kaum geräumig genug, um einen menschlichen Körper aufzunehmen. In diese Löcher legte man die Leichname der Gestorbenen, verschloss die Oeffnung mit einer Platte, welche den Namen oder sonstige künstlerische Bezeichnung des Grabes erhielt, stellte ein Fläschchen mit geweihtem Oele, ein andres mit dem Weine der Eucharistie dazu und fügte eine kleine Lampe bei. Wo indess besonders ausgezeichnete Personen, Bischöfe oder gar Märtyrer beerdigt werden sollten, da höhlte man eine grössere und weitere Grabkammer aus, gab den Wänden einigen Schmuck durch bescheidene Malereien, in denen die ersten schüchternen Symbole christlichen Glaubens sich hervorwagen, und suchte der Stelle den Charakter einer höheren Würde zu geben. Auch sonst finden sich bisweilen geräumigere und höhere Kammern, überwölbt und mit Nischen (Arcosolien) versehen, Wände und Decken mit ähnlichen Malereien geschmückt, offenbar kapellenartige Anlagen, zur Abhaltung des Gottesdienstes bestimmt.

Aber selbst jener geringe Schmuck ist wenig geeignet, den strengen, ernsten, düstern Charakter der Katakomben zu mildern. Um so schärfer halten uns diese das Bild der ersten christlichen Gemeinden vor Augen. Wir sehen die verfolgten Gläubigen in Noth und Drang der schlimmen Zeiten, heimlich, bei nächtlicher Weile, die verehrten Leichname der gefallenen Blutzeugen scheu in diesen höhlenartigen Grüften bestatten; wir sehen sie hier sich versammeln, um an den Gräbern der Märtyrer in gemeinsamem Gebet sich Kraft zum Dulden und Ausharren zu erflehen; wir sehen dann in der Folgezeit um die Gräber der Märtyrer und Bischöfe auch die stille Gemeinde der Todten in langen Reihen und immer neuen Gängen sich schaaren und zu einer unermesslichen Todtenstadt anwachsen. Sollen wir hier das Charakteristische bezeichnen, so liegt es in der fast völligen Kunst- und Formlosigkeit. Die unabsehbaren, unentwirrbar verschlungenen Gänge mit ihrer unregelmässigen Anlage und ihren unscheinbaren Grablöchern, das rohe, schwärzliche Tuffgestein, dessen Düsterkeit selbst an den ausgezeichneten Stellen durch die bescheidenen Deckenmalereien kaum merklich gemildert wird: wie stechen sie ab, so entschieden und bewusst, von der klar übersichtlichen Anlage, dem heiteren Farbenschmuck, den zierlichen Ornamenten und plastischen Details der antiken Gräber! Deutlicher konnte sich die schlichte Einfalt altchristlicher Sitte, die Innerlichkeit und Reinheit ihrer Gottesanschauung, das Bewusstsein von der Nichtigkeit alles Irdischen nicht aussprechen, als in diesen Gräberstätten der ersten christlichen Jahrhunderte.

Unter den zu **Rom** aufgedeckten Katakomben steht an Bedeutung die durch de Rossi's Scharfsinn wiedergefundene des h. Kalixtus obenan. Sie besteht aus drei durch besondere Treppen zugänglichen zusammenhängenden Systemen und enthält in der ersten Area nicht bloss die Gruft der h. Caecilia und die durch ihre cyklisch symbolischen Malereien merkwürdigen

fünf sogen. Sakramentskrypten, sondern auch die Papstgruft mit Gräbern der Päpste des 3. Jahrhunderts und mit Resten einer nachmals hinzugefügten reichen Marmorausstattung. Die Grüfte der zweiten Area verrathen im System der Dekoration die Spätzeit des 3. Jahrhunderts, während in der dritten Area hauptsächlich die Krypta des Papstes Eusebius (beigesetzt 311) bemerkenswerth ist. Ausserdem findet sich in dieser Katakombe die Lucinakrypta mit ihren uralten Malereien sowie das Grab des h. Cornelius. Von den übrigen Katakomben gehören die von S. Nereus und Achilleus (oder S. Domitilla), mit einem schönen reich geschmückten Atrium zu den ältesten; ferner sind die von S. Praetextatus, S. Agnese, S. Priscilla und S. Sebastiano zu nennen. Was die überaus zahlreichen Inschriften der Katakomben betrifft (im Mus. lapidario des Laterans aufgestellt) so reichen die ältesten etwa bis in den Ausgang des 1. Jahrh. hinauf. Die Malereien gehören theils noch dem 2. und 3. Jahrh., der grösseren Mehrzahl nach jedoch dem 4. und 5. Jahrhundert an. Ausser diesen sind sodann die Katakomben von Neapel, besonders unter S. Gennaro de' poveri, S. Maria della Sanità, und S. Maria della Vita zu erwähnen.

Eine höhere Stufe der Entwickelung vermochte die altchristliche Kunst erst zu beschreiten, als mit der staatlichen Anerkennung der neuen Lehre sich Veranlassung bot, dem gemeinsamen Bekenntniss des Christenthums, der öffentlichen Gottesverehrung einen würdigen Raum zu errichten. Obwohl hier ganz neue Bedürfnisse ihren Ausdruck suchten, so konnte man doch zunächst nicht umhin, von der althergebrachten Technik, den Construktionen, den Bauordnungen der antiken Zeit Gebrauch zu machen. Dass man in einzelnen Fällen sogar in der Folge kein Bedenken trug, heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom das Pantheon und die Maria Egiziaca. Dies waren und blieben jedoch nur Ausnahmen, denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden. Zwar sollten beide zunächst nur ein Haus des Gottes sein, aber in der christlichen Kirche wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines weit ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war. Diesen Anforderungen genügen im vollem Maasse die altchristlichen Basiliken.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, in wiefern diese Gebäude aus Nachbildung der alten heidnischen Markt- und Gerichts-Basiliken entstanden seien oder nicht.[1] Gerade jetzt sucht man diese Verbindung zu leugnen, um den altchristlichen Baumeistern ein möglichst selbständiges Verdienst zusprechen zu dürfen. Es hiesse aber im Gegentheil dem Scharfblick jener ältesten christlichen Künstler zu nahe treten, wenn man annähme, sie hätten das Geeignete der antiken Basiliken, die ihnen täglich vor Augen waren, übersehen können. Es bleibt daher immer am Wahrscheinlichsten,

[1] Vgl. *F. von Quast*, die Basilika der Alten. Berlin 1845. — *A. Zestermann*, die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847. — *J. A. Messmer*, über den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst. Leipzig 1854. — *W. Weingärtner*, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes. Leipzig 1858. — *O. Mothes*, die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. Leipzig 1865. — *F. Reber*, die Urform der röm. Basilika, in den Mitth. der Centr. Comm. zu Wien 1869.

dass jene Vorbilder den Anstoss zur grossartigen Gestaltung der christlichen Basilika gaben. Das erste Motiv mögen freilich jene basilikenartigen Säle des antiken Wohnhauses geboten haben, in welchen sich wahrscheinlich die ersten christlichen Gemeinden anfangs heimlich zur gottesdienstlichen Feier zu versammeln pflegten. Selbst das den christlichen Basiliken beigegebene Atrium scheint auf die verwandten Räumlichkeiten des römischen Privathauses hinzuweisen. Genug, dass in der Mannichfaltigkeit antiker Bau-Anlagen mehr als ein Muster für die Versammlungssäle der Christengemeinden vor Augen lag. Aber gerade in der freien Umgestaltung, der angemessenen Umbildung der alten Form zu einem neuen Zweck ist das wahre Verdienst der christlichen Baumeister begründet. Man behielt das erhöhte Tribunal mit seiner mächtigen Apsis bei, liess daran sich die Hallen des Langschiffes schliessen und nahm nur Abstand von den Säulenstellungen, welche ehemals Tribunal und Langbau von einander schieden. So geringfügig diese Veränderungen scheinen, so mussten sie doch ein Gebäude von wesentlich neuem Eindruck, von entschieden selbständigem Gepräge hervorbringen. Eine kurze Betrachtung der Basilika wird dies darthun.

Wie in der antiken Basilika der den Gerichtsverhandlungen geweihte Raum sich von den für das Marktgewühl bestimmten Theilen sonderte, so tritt in der christlichen Basilika die Apsis als Sitz des Bischofs und seiner Priesterschaft dem Langhause, welches die Gemeinde aufnimmt, gegenüber. Halbkreisförmig die Mauer entlang ziehen sich in jener die Bänke der Priester hin, in deren Mitte, im Hintergrunde der Nische, auf erhöhtem Thron der Bischof Platz nimmt. Wände und Wölbung der Apsis bedecken in feierlicher Darstellung die Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen. Auf der Gränze zwischen Apsis und Langhaus erhebt sich auf mehreren Stufen, meistens über dem Grabe eines Märtyrers, der sogenannten „Confessio“, von säulengetragenem Baldachin überdacht, der Altar, an welchem das heiligste Opfer dargebracht wird, allen Blicken zugänglich, der feierliche Schlusspunkt des Ganzen. Ueber ihm öffnet sich, oft auf zwei besonders mächtigen Säulen ruhend, der Triumphbogen mit weiter Spannung einladend gegen das Langhaus. Auch an seinen Wänden glänzen ernst erhabene Darstellungen heiliger Gestalten. Das Langhaus selbst, dessen Abschluss die grosse Apsis bildet, besteht aus einem hohen und weiten Mittelschiff, zu dessen beiden Seiten je ein oder zwei schmale niedrige Gänge als Seitenschiffe sich hinziehen. Unter einander und vom Hauptschiffe werden diese durch Säulenreihen geschieden, die entweder auf einem gemeinsamen Architrav oder auf kräftigen Rundbögen die hohe Obermauer des Schiffes tragen. Letztere wird in gemessenen Abständen durch eine Reihe grosser, weiter, im Rundbogen geschlossener Fenster durchbrochen, welche dem Raum ein mächtiges seitliches Oberlicht zuführen. Auch in den niedrigen Umfassungsmauern der Seitenschiffe sind manchmal Fenster angebracht; die Apsis dagegen liegt in der alten Zeit fensterlos in mystischem Halblicht, aus welchem die Reflexe der Goldmosaiken feierlich hervorschimmern. Haupt- und Seitenschiffe sind mit einem Dachstuhl bedeckt, welcher ursprünglich wohl stets eine verschaalte, mit Malereien geschmückte Felderdecke besass. Die Zugänge zu den Schiffen sind in der dem Altarraume gegenüber liegenden Schlusswand angebracht, mindestens für jedes Schiff ein besondrer Eingang, bei grossen Kirchen aber für das mittlere deren drei. An diese Eingänge schliesst sich regelmässig eine Vorhalle, welche

gewöhnlich sich zu einem stattlichen Atrium mit viereckigem freiem Hofraum und umgebenden Säulenhallen ausbildet. Seine Mitte nimmt ein Brunnen (Cantharus) ein, der mit der gesammten Umgebung Anlass zu freier und schöner architektonischer Gestaltung bietet.

So war ein Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform allen ritualen Anforderungen vollauf zu genügen vermochte und in nachdrücklicher Weise, klar und bedeutsam, seinen idealen Zweck in grossen, monumentalen Zügen ausprägt. Der Eintretende wird sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Mittelpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den erhöhten Altar schaaren, und vom hohen Bogen wie von den Wänden der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten gross und würdevoll ihm entgegenleuchten. Mochte man nun in der Folge diesen Grundplan bereichern und erweitern, mochte man zwischen Apsis und Langhaus einen Querbau als Kreuzschiff einfügen, mochte man demselben kleinere Seitenapsiden anschliessen oder über den Seitenschiffen ein oberes Geschoss als Empore anlegen und diese zweistöckige Anordnung auch über die Eingangshalle hinwegführen: der Grundgedanke der Basilika wurde dadurch nicht getrübt, sondern bewies nur, welcher elastischen Ausdehnung, welcher mannichfachen Ausbildung er fähig war.

Fragt es sich nun, welche Kunstformen bei dieser neuen baulichen Schöpfung zur Anwendung kamen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, musste ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem neuen architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitäle, antike Gebälke mit ihren oft üppig reichen Verzierungen, das sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Je mehr antike Tempel und Prachtgebäude in Verfall und Vergessenheit kamen, desto mehr kostbare Reste erhielt man für die Ausstattung der Basiliken, und was man eben aus der unermesslichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit antiker Götterwelt herausreissen konnte, das gebrauchte man, so gut es gehen mochte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese, denn selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Grösse, Material, Schönheit und Arbeit heterogensten Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitäle verlängert; unter den Kapitälen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle erdenklichen Schattirungen korinthischer, compositer und ionischer Formen, so dass die antike Architektur chaotisch wieder in ihre Grundelemente aufgelöst erscheint.

Dass bei solchem Verfahren jede Spur von alten Verhältnissen und Gesetzen, von Intercolumnien, Gebälkgliederung u. dgl. verschwunden sein musste, versteht sich von selbst. Die Barbaren hätten insofern nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst umgehen können, und barbarisch im Sinne jener ursprünglichen Kunst war dies Verfahren denn auch. Dennoch vermochte allein auf diesem Wege der neue Geist, die Hauptsache

fest ins Auge fassend, unbekümmert um das, was jetzt nur Nebensache sein durfte, sein Ziel zu verfolgen und zu erreichen. Mochten immerhin die kostbaren Reste antiken Bauschaffens atomistisch versprengt zu neuen Verbindungen regellos zusammengezwungen werden: war doch an dem einmal Vergangenen und Verlebten nichts mehr zu halten und zu ändern, und nur indem es sich einem neuen Organismus fügte, vermochte es selbst in seinen Resten noch den Keimpunkt einer neuen Entwicklung zu bilden. Ist aber in jener Rücksichtslosigkeit selbst nicht minder der Geist des Urchristenthums gewaltsam ausgedrückt, der unbekümmert um Schönheit und Harmonie die neue Wahrheit zu verwirklichen strebte?

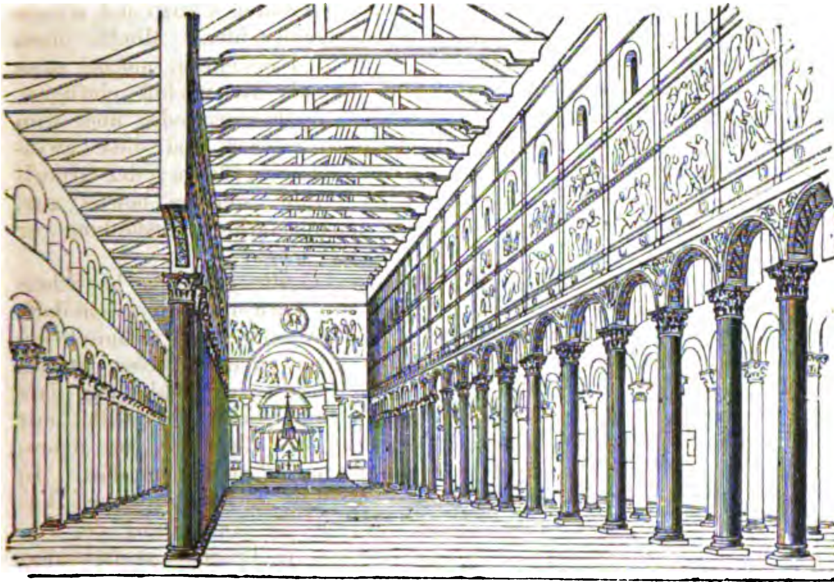


Fig. 174. Inneres von S. Paolo zu Rom.

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung der christlichen Ideen zu erkennen, und wenn die plastisch architektonische Gliederung bei eigener Armuth nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien, mit welchen man das Innere der Basiliken, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte, bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in grossartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald eine selbständig bestimmte Färbung an.

Für die Gestaltung des Aeusseren der Basiliken blieb man bei kräftiger Hervorhebung der Grundform stehen, ohne eine reichere Ausschmückung hier für erforderlich zu halten. Nur etwa die Eingangsseite wurde als

Façade mit malerischen Darstellungen bedeckt, wobei die architektonische Gliederung selbstredend nicht in Betracht kam.

Unter den erhaltenen Basiliken[1] war an Alter, Grossartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste (Fig. 174). Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Grossräumigkeit den ersten Platz unter allen Basiliken der Welt ein. Die gewaltige gegen 80 Fuss weite Apsis wird in ihrer Wirkung noch gesteigert durch ein hohes Querschiff, das in ganzer Breite des Langhauses sich demselben vorlegt. Das letztere hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittelschiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbögen verbunden, um die Schiffe zu scheiden und die hohe Obermauer des mittleren sammt dem Dachstuhl zu tragen. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem weiten und hohen Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff und die Wände des Triumphbogens prangen im Glanze grossartiger Mosaiken, und auch die übrigen Wände des Innern waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Constantins Zeit stammte die durch den Neubau von S. Peter im 15. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche (Fig. 175), die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehnte Vorhalle besass und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muss.

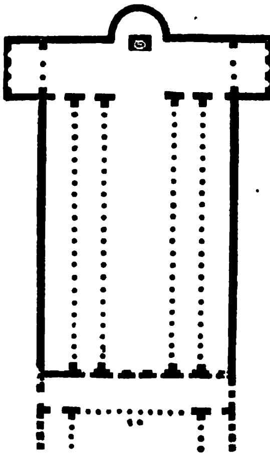


Fig. 175. Frühere Petersbasilika in Rom. Grundriss.

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisirte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen Anlage nach in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich, jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit rühren S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entstammen, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisirung ein imposanter Bau mit 50 Fuss breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmuthigen Verhältnissen sind die beiden vor den Thoren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese, vom Ende des 5. und dem Anfang des 6.

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 34 (V.-A. Taf. 17). — *Guttensohn* und *Knapp*, Denkmale der christlichen Religion. Fol. Rom 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, die Basiliken des christlichen Roms. — *Canina*, ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani. Fol. Roma 1846. — Sodann das erschöpfende Hauptwerk von *Hübsch:* die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe 1858 ff.

Jahrhunderts, beide durch Anlage eines Emporengeschosses mit oberen Säulenstellungen abweichend und besonders anziehend.

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören S. Prassede und S. Clemente an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Construktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keimen auch hier aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. Sodann kommt in mehreren dieser späteren Basiliken ein neues Glied zur Anwendung, um den Gegensatz zwischen Bogenbau und Säulenbau auszugleichen. Man ordnet nämlich über dem korinthischen Kapitäl einen breiten kämpferartig vorspringenden Aufsatz an, welcher dem beträchtlich breiteren Gurte des Bogens als geeigneter Stützpunkt dient. So findet es sich bereits in S. Agnese und S. Lorenzo.

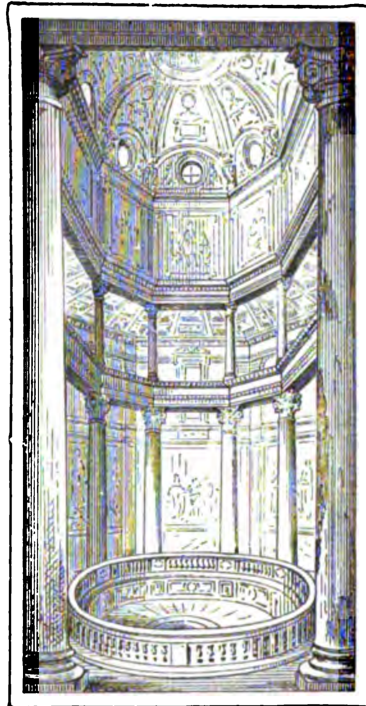
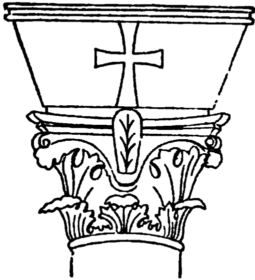


Fig. 176. Baptisterium des Laterans.

Neben den Basiliken werden schon früh andre bauliche Formen, meistens für besondre Zwecke des Kultus, in Rom wie anderwärts zur Anwendung gebracht. Vorzüglich sind es runde oder polygone Anlagen von mehr oder minder complicirter Art, deren man sich besonders zu Tauf- oder Grab-Kapellen bedient. Eins der frühesten und wichtigsten dieser Gebäude ist die oben auf S. 200 bereits erwähnte Grabkapelle der Tochter Constantins, die noch jetzt vorhandene Kirche S. Costanza: ein Rundbau, dessen Mittelraum mit hoher Kuppel auf einem Kranze gekuppelter Säulen ruhend, über einem niedrigen, ebenfalls gewölbten Umgang sich erhebt. — Von viel beträchtlicheren Dimensionen und verwandter, nur ungewölbter Anlage ist die bedeutende Kirche S. Stefano Rotondo, ursprünglich von zwei niedrigen Umgängen zwischen doppelten Säulenreihen umzogen, so dass gewissermassen das Prinzip der fünfschiffigen Basiliken auf einen mächtigen Rundbau angewendet erscheint. Die Details sind auch hier gegen Ende des 5. Jahrhunderts noch durchaus antik, jedoch macht sich der hohe kämpferartige Aufsatz über den Kapitälen als neues Element bemerklich. — Von Taufkapellen gehört das merkwürdige Baptisterium des Laterans, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert, hieher (Fig. 176), ein achteckiger Bau mit acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, darüber eine zweite Säulenstellung, wodurch die hohen Umgänge und der noch schlankere Mittelbau etwas besonders Leichtes und Luftiges erhalten.

b. Monumente von Ravenna.

Die bedeutendste Stadt Italiens nach Rom war damals das alte Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben, wurde sie namentlich nachmals durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später Theodorich das Reich den Ostgothen unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bauthätigkeit mit Eifer fort, und auch seine Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode ähnliche Unternehmungen. Manche vielleicht der nordischen Geistesrichtung angehörige Umgestaltungen bezeichnen die künstlerischen Werke dieser Epoche, obschon auch sie im Wesentlichen der antiken Behandlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung tritt sodann 540 nach Besiegung der Ostgothen durch den oströmischen Feldherrn Narses in das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen wurde. Von dieser Zeit an neigte sich auch die künstlerische Thätigkeit den Einflüssen der bereits entwickelten byzantinischen Kunst zu.


Fig. 177. Ravennatisches Kapitäl.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der grossartigen räumlichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Kreuzschiff, gehen aber zeitig auf eine lebendigere Gliederung der architektonischen Kernform aus, und fügen auch früh schon dem Kirchengebäude einen selbständigen Glockenthurm bei. Dieser erhebt sich in einfach cylindrischer Grundform ohne Verjüngung und feine Gliederung bis zum ziemlich flachen Dache. Dagegen zeigt sich in der Ausbildung der schweren monotonen Obermauer des Mittelschiffs ein entschiedener Fortschritt zum Freien, organisch Bewegten. Kräftigere Mauerpfeiler, mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen angemessenen, klar verständlichen Nachklang an die Bewegung der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung regt sich innerhalb der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der selbständigen, zierlichen, wenngleich etwas trocken schematischen Bildung der Kapitäle und in dem jetzt völlig ausgebildeten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatz über den letzteren zum Ausdruck kommt.

Unter den erhaltenen Denkmalen[1] ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravenna's) das bedeutendste. Von 534—549 errichtet, gibt sie mit ihren 24 griechischen Marmorsäulen und ihrem reichen Mosaikschmuck, sowie dem alten Dachstuhl ihres Schiffes den ungetrübten Eindruck eines ehrwürdigen altchristlichen Denkmals. Ihre Säulen sind auf Postamente gestellt; die Kapitäle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz, und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt.

---

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 34 (V.-A. Taf. 17). — *F. v. Quast*, die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — Vgl. auch *Hübsch*, die altchristlichen Kirchen etc. Dazu Rahn's Aufs. in v. Zahn's Jahrb. für Kunstw.

Unter den Anlagen anderer Art steht das Grabmal Theodorichs, die jetztige S. Maria della Rotonda, als eins der originellsten Bauwerke seiner Gattung da. Ohne Zweifel unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein einfaches Zehneck, ehemals von einem Arkadenumgang umgeben, und bedeckt mit einer Kuppelwölbung, die bei 34 Fuss Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. In dieser hünenhaften Construktion und der energischen Derbheit der Formen erinnert das Denkmal an jene primitiven Malstätten des germanischen und keltischen Nordens, wo einige

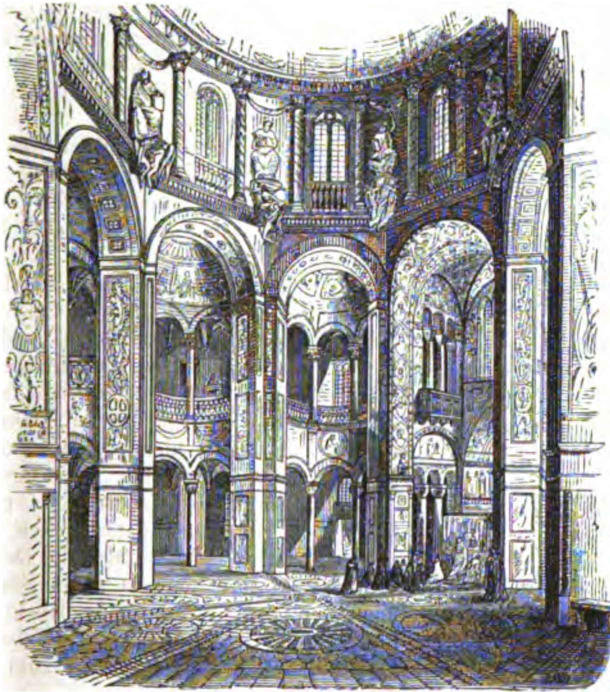


Fig. 178. Innere Ansicht von S. Vitale.

über einander geschichtete Riesenblöcke das Grab eines angesehenen Führers bezeichnen. — Minder gewaltig, aber von nicht geringerem Interesse ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazario e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat kreuzförmige Anlage, die Kreuzarme sind mit Tonnengewölben bedeckt, und wo sie sich schneiden, erhebt sich eine Kuppel, das Alles reichlich mit Mosaiken geschmückt. Hier mag die Absicht, ausser dem Sarkophag der Kaiserin noch die ihres Bruders Honorius und ihres Gemahls Constans aufzustellen, die originelle Grundform bedingt haben.

Bedeutender als die übrigen ravennatischen Werke, ja ohne Zweifel eins der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst, ist die von 528—547

errichtete Kirche S. Vitale (Fig. 178). Schon zu ihrer Gründungszeit sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Botmässigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn wir hier zum ersten Mal im Abendlande das Document eines byzantinischen Kunsteinflusses erhalten, das zugleich in der Entwicklungsgeschichte jener östlichen Kunstweise eine entscheidende Stellung einnimmt. Als Grundform wird hier eine centrale Kuppelanlage aufgenommen, wie sie vorher nur an Gebäuden untergeordneter Dimension und Bedeutung üblich war. Diese Form erhält aber eine so feine, reiche und complicirte Gliederung, wie die bisherige architektonische Kunst sie schwerlich bereits gekannt hat. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 47 Fuss Durchmesser, durch kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen. Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in einzelnen grossen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach dem Altare öffnet sich der Raum rechtwinklig gegen den Chor, der in einer Apsis schliesst. Ueber den grossen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen getheilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Construktion der Architekt zur möglichsten Erleichterung der unteren Theile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig ineinandergelegten amphorenartigen Thongefässen, deren spitze Enden und Halsöffnungen in einander greifen. Fügen wir noch hinzu, dass der Altarseite gegenüber eine Eingangshalle mit zwei runden Treppenthürmchen angebracht ist, so haben wir im Wesentlichen die Anlage dieses merkwürdigen Gebäudes. Eine prächtig reiche Ausstattung, in den unteren Theilen farbige Marmorbekleidung, in den Gewölben feierliche Mosaikbilder, steigert den bedeutenden Eindruck des Raumes. Auf den ersten Blick bemerkt man aber, wie hier der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika gegenüber, eine fast verwirrend reiche, raffinirt durchgebildete Grundform sich darbietet. Wir haben uns nun nach dem Ursprung dieser so abweichenden baulichen Richtung umzuschauen.

c. Monumente im Orient und in Byzanz.

Noch ehe in Rom das Christenthum seinen Sieg durch die geschilderten grossartigen Denkmale feierte, erhoben sich in entlegenen Gebieten des Orients, an den Grenzen der libyschen und der syrischen Wüste zahlreiche Gotteshäuser als friedliche Oasen der neuen Kultur. Sie tragen fast sämmtlich den Typus einfacher Basiliken, in den Details grösstentheils das spätrömische Gepräge mit mancherlei bezeichnenden Umgestaltungen. Die afrikanischen Kirchen, noch zahlreich sowohl in Aegypten und Nubien als in den Oasen der libyschen Wüste sowie den Küstenländern Algeriens und der Kyrenaica erhalten, haben in der Regel geringe Dimensionen, dabei nicht selten fünfschiffige Anlage. Die Schiffe werden durch Säulen oder Pfeilerreihen von einander getrennt; über den Seitenschiffen

finden sich bisweilen Spuren von Emporen; die Apsis, die sich mehrmals an der Westseite wiederholt, tritt meistens nicht nach aussen hervor, sondern wird rechtwinklig umschlossen. Zu den frühesten Gebäuden dieser Art gehört die Basilika des Reparatus bei Orléansville, 325 erbaut, fünfschiffig mit Pfeilern, die Apsis über einer Gruft erhöht. Eine zweite Apsis wurde später als Grabstätte des Bischofs Reparatus hinzugefügt. Eine fünfschiffige Basilika mit zwei Säulen- und zwei Pfeilerreihen ist ebenfalls in Trümmern bei dem heutigen Tefaced erhalten. Eine dreischiffige Säulenbasilika in Oberägypten findet sich zu Deir-Abu-Fâneh.

Umfangreicher und neuerdings durch sorgfältige Erforschung erschlossen sind die christlichen Denkmäler des inneren Syrien, welche den Zeitraum vom 2. bis ins 6. Jahrhundert umfassen.[1] Sie finden sich in zwei Gruppen,

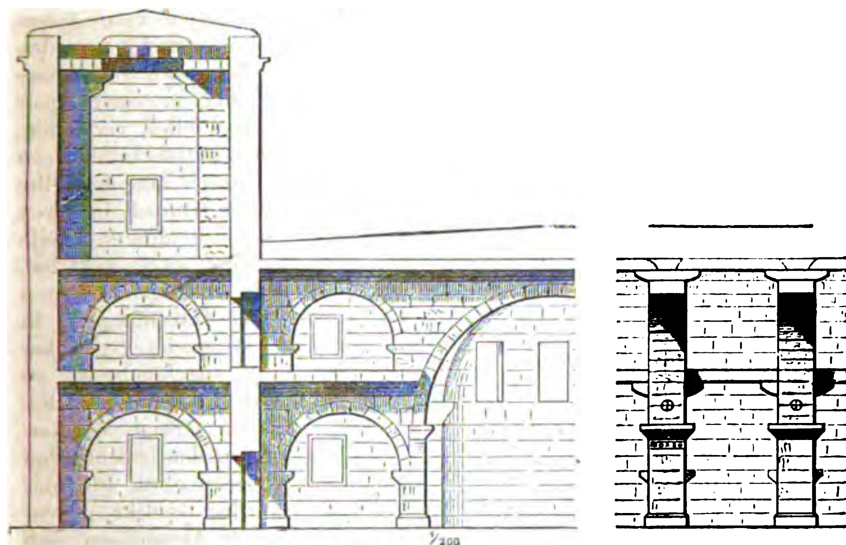


Fig. 179. Basilika zu Tafkha.

deren südliche dem heutigen Haurân angehört, während die nördliche sich in dem Gebiete zwischen Aleppo, Antiochien und Apamea ausdehnt. Man findet dort über hundert Ortschaften, mit ganzen Strassen- und Häuserreihen, mit Kirchen, Klöstern, Gräberstätten, mit Villen und Thermen im Wesentlichen noch so erhalten, wie sie beim Andringen des Islam im 7. Jahrh. von ihren Bewohnern verlassen worden sind. Am originellsten gestalten sich die Bauten im Haurân, wo der völlige Holzmangel zu ausschliesslicher Steinconstruktion zwang. Die frühen Basiliken dieses Bezirks, namentlich eine zu Tafkha (Fig. 179), bilden ihre drei Schiffe durch Pfeiler, von welchen Quergurtbögen zur Aufnahme der grossen stei-

[1] Vgl. das Prachtwerk: Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I. au VII. siècle, par le comte *Melchior de Vogüé*. Paris 1865 ff. und meinen ausführlichen Bericht im christl. Kunstblatt 1867. Mai, Juni und Juli.

nernen Granitplatten gespannt sind. Ueber den Seitenschiffen sind Emporen angebracht und dadurch sämmtliche Räume zu gleicher Höhe emporgeführt. Die horizontalen steinernen Decken bilden zugleich das Dach dieser streng und primitiv ganz in Granit errichteten Gebäude. In anderen Monumenten, namentlich zu Chaqqa, wo eine wie es scheint noch antike Basilika und ein grösseres palastartiges Gebäude erhalten sind, herrscht dieselbe Construktionsweise. Später kommen hier byzantinische Einflüsse zur Geltung, wie der achteckige Kuppelbau der Kirche des h. Georg zu Esra vom J. 510 beweist.

In der antiochenischen Gruppe tritt schon früh die Säulenbasilika mit Holzbalkendeck, und zwar ausschliesslich dreischiffig, ohne Querhaus, mit meist eingezogener, rechtwinklig umschlossener Apsis, und mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen auf. An der Eingangsseite ist in der Regel eine Vorhalle mit offnem Portikus, bisweilen darüber eine zweite Arkadenstellung angebracht; selbst der Thurmbau verbindet sich mehrmals mit der Façade. Die Gliederungen dieser Gebäude sind noch in klassischer Formensprache durchgeführt, wenngleich dieselbe zusehends sich umgestaltet, im Ornamentalen zu trocknerer Zeichnung und allmählich zu frei barbarisirter Behandlung übergeht. Basiliken dieser Art finden sich zu Kherbet-Hâss und El Barah, an beiden Orten mit umfangreichen Klosteranlagen verbunden, zu Kalat-Sema'n und Deir Seta, ferner mit durchaus geradlinigem Chor zu Hâss und zu Behioh, dagegen mit rund oder polygon vortretender Apsis zu Baquza und Turmanin, wobei dann eine Gliederung der Nische mit Säulenstellungen vorkommt, die an spätromanische Bauten erinnert. Vereinzelt tritt auch die Pfeilerbasilika zu Rueiha und Qualb-Luzé auf. Die grossartigste Anlage ist aber die Klosterkirche des h. Simon Stylites zu Kalat-Sema'n, ein dreischiffiger Säulenbau, in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, vor denen nur der östliche etwas verlängert ist. Den Mittelpunkt des Kreuzes bildet ein gegen 90 Fuss weites Oktogon mit niedrigen Umgängen und Diagonalapsiden in den Ecken, das Ganze zu einem der grossartigsten altchristlichen Denkmale erhebend.

Ausser diesen Kirchen sieht man zahlreiche wohlerhaltene, in grossen Quadern errichtete Wohngebäude mit wenigen Kammern, die sich mittelst einer tiefen Säulenhalle in zwei Geschossen gegen einen freien Hof öffnen, der das Haus von der Strasse sondert. Fig. 180 gibt eine solche Gebäudegruppe aus Djebel-Riha. Endlich gesellen sich ganze Nekropolen von prächtigen Grabanlagen dazu, theils Felsgräber mit antikisirenden Portiken, Vorhallen oder geschlossenen Façaden, theils Freigräber, welche oft die orientalische Pyramidenform mit den Elementen klassischen Säulenbaues verbinden, bisweilen auch antike Peripteralanlagen nachahmen oder in einzelnen späteren Beispielen den römischen Kuppelbau über centralem, meist quadratischem Grundriss emporsteigen lassen. Trotz der eindringenden Verwilderung des Details geben alle diese Bauten noch einen lebendigen Nachklang der einfach edlen antiken Kunst.

Als Constantin den Schwerpunkt seines Reiches nach Osten verlegte, erhoben sich bald unter der Fürsorge des Kaisers in der neu von ihm begründeten Residenz am Bosporus Kirchen und Paläste in grosser Zahl und reicher Ausstattung.[1] Auch hier waren es die Formen der antiken Kunst,

---

[1] Eine überaus fleissige Darstellung der Gesch. der byzantinischen Kunst gibt *W. Unger* in Ersch und Gruber's A. Encyklopädie d. W. u. K.

welche der neuen Kaiserstadt ihr Gepräge geben mussten, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem Mutterlande entlehnten Künste zu frischem Glanze. Soweit wir von den kirchlichen Gebäuden des Ostens aus jener Zeit Kunde haben, scheinen sie die allgemeinen Regeln der auch im Abendland üblichen Basiliken befolgt zu haben. Die Kirche, welche Constantin zu **Jerusalem** über dem heiligen Grabe aufführen liess, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerien über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der heiligen Helena, erbaute Marienkirche zu **Bethlehem** ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund

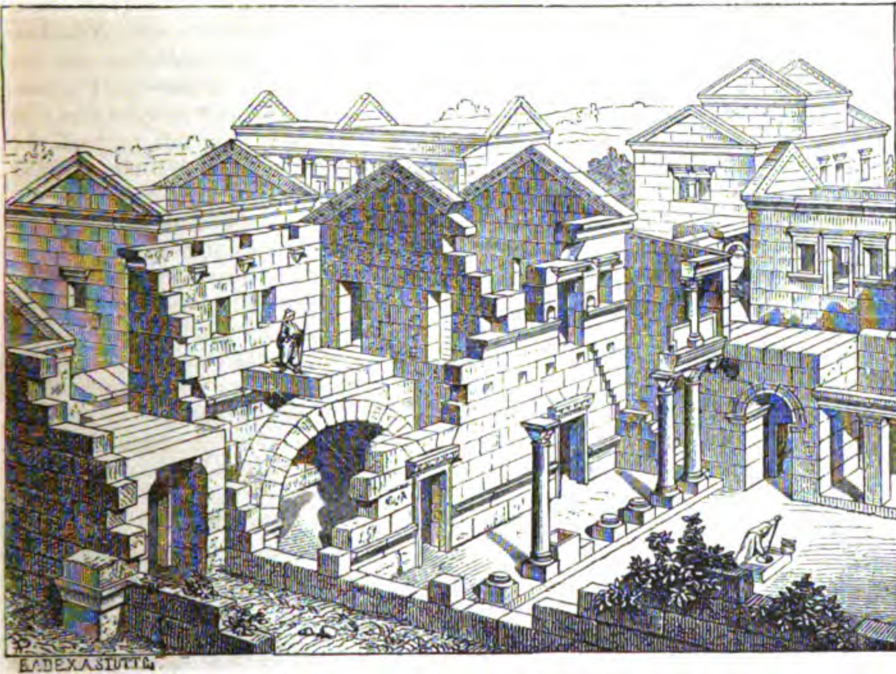


Fig. 180. Gebäudegruppe von Djebel Riha.

geschlossenen Armen, doch ohne Emporen über den Seitenschiffen. Im Uebrigen wurde in Byzanz die Anlage von Emporen der Regel nach beibehalten, um der Sitte des Orients gemäss die Frauen im oberen Geschoss abzusondern. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Constantinopels gewesen sein. Die Prunkliebe des Orients und die üppig entarteten kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des Einzelnen merklich eingewirkt haben.

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Kunst erst mit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians (527 — 565) bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich besonders seit dem

Untergang des weströmischen Reiches kräftig gegen die Angriffe der Barbaren vertheidigt, und die alte Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Civilisation der Alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Ceremoniels zu unerfreulicher Hohlheit herabsank. Das Christenthum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten, das äusserlich Dogmatische des verknöcherten Beamtenstaates an, und so erhielt das byzantinische Leben in allem Glanz doch eine nüchterne Trockenheit, in aller scheinbaren Macht nur eine allmähliche Erstarrung. Wenn man neuerdings diese Thatsache anzufechten sucht, so vergisst man, dass vereinzelte Lichtpunkte im Kulturleben der späteren byzantinischen Zeit doch zu vorübergehend waren, um den gesammten Charakter jenes Lebenskreises wesentlich zu modificiren. Gewiss ist, dass der Gipfel der byzantinischen Entwicklung schon im sechsten Jahrhundert erreicht wird, und dass nachher kein neuer Gedanke, keine durchgreifende Bewegung mehr in die Stagnation des oströmischen Reiches tritt.

Unter allen Erscheinungen dieses merkwürdigen Zustandes nehmen die künstlerischen, besonders die baulichen Leistungen an wirklicher Bedeutung den ersten Platz ein.[1] Zwar ist auch in ihnen das schematisch Trockene und Starre des byzantinischen Wesens unverkennbar ausgeprägt; zwar beweist das baldige Abweichen von der schlichten Form der Basilika und das Uebergehen zu mannichfaltigeren, reicher complicirten Anlagen einen Mangel an einfach klarer künstlerischer Intention; aber innerhalb dieser eigenthümlichen Richtung sind Combinationen von origineller Kühnheit, mächtiger Wirkung und feierlicher Grösse geschaffen worden, die von dem technischen Wissen, der Energie und dem Geschick ihrer Urheber ein glänzendes Zeugniss ablegen. Was den eigentlich byzantinischen Styl wesentlich charakterisirt, ist die Aufnahme des Kuppelbaues mit allen seinen Consequenzen. Hatte man auch sonst wohl Kuppelanlagen bei Baptisterien, Grabkapellen und ähnlichen kleineren Gebäuden zur Anwendung gebracht, so wurde nun selbst bei den bedeutendsten Anlagen der Hauptkirchen die Kuppelform als die herrschende angenommen. Da nun der Gottesdienst, obendrein bei den Byzantinern pomphafter entwickelt, einen mannichfach gegliederten Raum erheischte, die Kuppel aber sich mit der Langhausform wenig vertrug, vielmehr eine centrale Anlage bedingte, so erhielt demgemäss das Gotteshaus eine bedeutend complicirtere Grundform. So verbindet sich denn ein System von Kuppeln und Halbkuppeln, an welche sich in mannichfacher Gestalt Wandnischen anschliessen, zu vielfach wechselnden Plananlagen. An die Stelle des Säulenbaues der Basiliken tritt ein Pfeilerbau mit seinen breiten Flächen und mächtigen Wölbungen, und nur in untergeordneter Weise fügen sich Säulenstellungen als Träger der Emporen und Begrenzer der Seitenräume jenen grossen Hauptformen ein. Während aber alle Theile des Gebäudes in strenger Beziehung nach dem dominirenden Mittelpunkte, der grossen Hauptkuppel hinweisen, tritt in dem für den Altardienst nothwendigen Chor ein decentralisirendes Element in die Anlage

[1] Denkm. der Kunst Taf. 35 und 35 A (V.-A. Taf. 18). — *Salzenberg*, die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel. Berlin 1854.

ein, als unwiderlegliches Zeugniss von dem Zwiespalt zwischen ritualem Zweck und baulicher Anlage.

Für die Ausstattung der Räume werden in reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Ueberhaupt liebt die byzantinische Kunst im Sinne des Orients den höchsten Reichthum der Ausstattung, wie sie denn auch die architektonischen Glieder in dieser Richtung zu behandeln sucht. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitälen, die Gesimse, Friese, Thür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamente, obwohl auf antiken Ueberlieferungen ruhend, zeugen doch am meisten von der schematischen Erstarrung der Kunst. Statt des freien plastischen Schwunges ahmen sie nur die correkte Zierlichkeit griechischer Muster nach, die schliesslich in einem kraftlosen, gering profilirten Flächenornament erstirbt. Am bezeichnendsten ist hiefür die Form der Kapitäle. Sie gehen von der Kelchgestalt des antik-korinthischen aus; indem sie dieselbe aber bauchig anschwellen lassen, das frei ausladende Blattwerk auf die Fläche zurückdrängen und zu einem willkürlichen Spiel herabsetzten, aus welchem höchstens die Voluten am oberen Ende in schwerfälliger Form vorbrechen, erhalten sie eine ganz neue Gesammtgestalt, in welcher freilich kaum eine leise Spur des schönen antiken Lebens nachklingt (Fig. 181). Ueber diesen Kapitälen nimmt man sodann jenen Kämpferaufsatz, oft in reicher ornamentaler Behandlung auf, den wir bereits früher als ein Element byzantinischer Kunst bezeichneten.


Fig. 181. Kapitäl der Sophienkirche.

Dem Aeusseren wendet die byzantinische Kunst in dieser Epoche wenig Aufmerksamkeit zu. Doch sind auch hier die grossen lastenden Massen, deren Mittelpunkt die nach aussen ebenfalls rund ohne Dach hervortretende Kuppel bezeichnet, von prägnanter Physiognomie.

Schon in S. Vitale zu Ravenna lernten wir ein wichtiges Denkmal entschieden byzantinischer Architektur kennen. Ein anderer merkwürdiger Bau, ungefähr gleichzeitig ebenfalls unter Justinian's Regierung entstanden, gibt einen weiteren Beleg für die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Centralbaues. Es ist die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Wie in S. Vitale wird auch hier ein mittlerer achteckiger Raum von einer Kuppel bedeckt und in zwei Geschossen von Umgängen eingefasst. Aber der Hauptraum hat nur an vier Seiten jene Erweiterung durch Nischen mit hineingestellten Säulen, und die äussere Form der Umfassungsmauern bildet ungefähr ein Quadrat, aus welchem nur der Chor mit seiner Apsis vortritt.

Waren auf dieser Stufe in der Behandlung des Grundrisses mancherlei Schwankungen zu bemerken, kämpfte noch die rechteckige Grundform mit der polygonen, so prägt sich nun das System in der Glanzepoche von Justinians Regierung zu seiner machtvollsten und consequentesten Erschei-

nung aus, die für die Folgezeit auf lange hin als höchstes Vorbild die morgenländische Baukunst bestimmen sollte. Dies ist die **Sophienkirche zu Constantinopel**. Schon Constantin hatte in seiner Hauptstadt eine Kirche zu Ehren der „göttlichen Weisheit" erbaut, die jetzt nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbeigerufen, die kostbarsten Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht, und in jeder Hinsicht dem grossartigen Unternehmen alle Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung gewidmet. So wurde durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren 532 bis 537 vollendet. Zwanzig Jahre später 558 von einem Erdbeben heimgesucht, wurde die erheblich beschädigte Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis

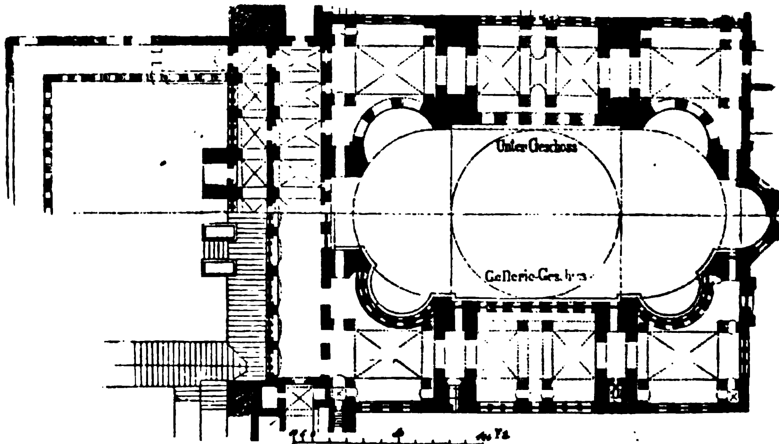


Fig. 182. Grundriss der Sophienkirche.

zur Eroberung Constantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen wurde. Im Inneren begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so dass im Wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

Seine Grundform (Fig. 182) beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. Der Hauptraum hat zum Mittelpunkt die gewaltige Kuppel, welche 106 Fuss im Durchmesser auf vier quadratisch gestellten Pfeilern zu einer Höhe von 177 Fuss aufsteigt. Doch ist die Kuppel an sich keineswegs schlank, vielmehr sehr flach gespannt, nur aus dem Segment eines Kreisbogens geschlagen; sie steigt von einem Gesimskranz empor, der auf den Scheiteln der vier grossen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse. Immerhin erhielt man dadurch indess nur einen quadratischen Raum, zu dessen Verlängerung man nun an der vorderen und

hinteren Seite eine mächtige Halbkreisnische anlegte, deren Wände auf den Eckpfeilern der Kuppel und zwei zwischengestellten Pfeilern ruhen. Nach den Seiten dagegen gab man dem Mittelschiff eine abschliessende, von Säulenreihen gestützte Wand, deren Bogendurchbrechungen die Verbindung mit den Seitenräumen herstellen.

Jene beiden Apsiden, deren Halbkuppelgewölbe sich unmittelbar an die grosse Mittelkuppel lehnen und die Linie derselben fortsetzen, erweitern den Raum des Hauptschiffes zu einem länglichen Oval, welches in dieser künstlichen Anlage dem Mittelschiff der Basiliken zu entsprechen hat. An der vorderen Seite verbindet sich dasselbe mit der langen, dem ganzen Gebäude vorliegenden Vorhalle, an der Rückseite schliesst es mit einer grossen Altarapsis und zwei ebenfalls für die Kultushandlungen erforderlichen Seitenapsiden, so dass also hier noch eine weitere Abzweigung halbrunder Grundformen stattfindet. Die beiden Langseiten dagegen werden von niedrigen Seitenschiffen begleitet, die jedoch wegen der verschiedenen Stärke der vorspringenden Widerlager und der verschiedenen Art ihrer Wölbungen nicht den Charakter consequent durchgeführter Nebenschiffe, sondern eines Aggregats untergeordneter Räume haben. Anstatt der ruhigen Stetigkeit der Basilikenschiffe bieten sie allerdings dem Auge einen anziehenden Wechsel malerischer Durchblicke. Ueber allen diesen Nebenräumen sind Emporen angebracht, welche die Frauentribünen enthalten und mit Säulenstellungen sich gegen das Mittelschiff öffnen. Die Beleuchtung wird durch einen Fensterkranz am Fusspunkte der Hauptkuppel, durch Fenster in den Halbkuppeln und in den grossen Querwänden in reichlicher Fülle dem Innern zugeführt. All' diese mannichfach gestalteten Räume schliessen sich äusserlich zu einem fast quadratischen Ganzen von 252 Fuss Länge bei 228 Fuss Breite zusammen. Vor der Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Säulenhallen umgebenes Atrium, nach Art der grossen Basiliken.

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht, sämmtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden, erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefasst und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldnen Grunde absetzt. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von obenher einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannichfachen Leben in den geschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen zu einer Gesammtwirkung von übermächtiger Phantastik. Kühn war das System der Construktion, welches der berechnende Geist hier ausgesonnen hatte; imposant der Eindruck einer Kuppel, die in weiter Spannung frei auf wenigen Stützen schwebend erhoben war: dennoch ist und bleibt das Ergebniss all dieser Anstrengung ein mühsam erzwungenes, und vollends im Gegensatz mit der altchristlichen Basilika wird zwar die Sophienkirche als ein Wunder konstruktiven Wissens und geistreicher Combination angestaunt werden, aber wer die Schönheit in der Einfachheit und übersichtlichen Klarheit, in der harmonischen Verbindung der Theile zu einem lebendig bewegten Ganzen erkennt, der wird der Basilika den Vorrang

einräumen. Allerdings ist die Behandlung ihrer Oberwände mangelhaft, und die Decke hat keine aus dem übrigen Organismus nothwendig bedingte Gliederung erfahren. In sofern ist die Bedeutung der Sophienkirche nicht gering anzuschlagen, da sie ein völlig entwickeltes System steinerner Deckengliederung bietet; nur dass sie in erkünstelter Weise die grossen Construktionsformen an einander reiht, mehr nach mechanischen als nach organischen Gesetzen verfährt, prägt ihrem Werke den Stempel zeitlicher Gebundenheit, lokaler Bedingtheit auf.

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Uebermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. Nur die schwere byzantinische Form der Kapitäle legt ein bestimmtes Zeugniss für die baukünstlerische Auffassung ab. So verharrt denn auch das Aeussere in unerfreulicher Starrheit,

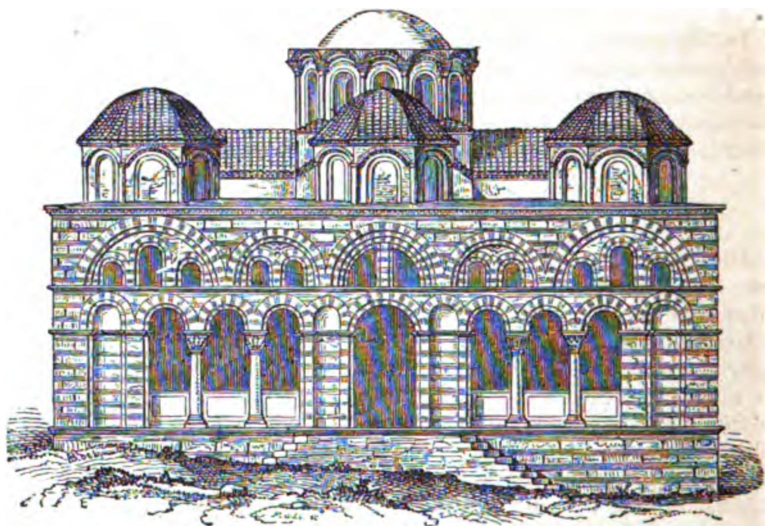


Fig. 183. Façade der Muttergotteskirche zu Constantinopel.

und die flache Hauptkuppel mit den anstossenden Halbkuppeln lagert, wie ein von der Natur geschaffener Hügel sich breit und wuchtend über die Pfeiler- und Mauermassen hin. Nur die durch die Türken hinzugefügten Minarets geben dem Aeusseren einen, allerdings fremdartigen Schmuck.

Mit der Sophienkirche war der Höhenpunkt der byzantinischen Kunst erreicht. Fortan blieb sie höchstes Vorbild für die Kunst des Orients, doch war bei den meisten Kirchen eine Vereinfachung des Grundplans erforderlich, und man begnügte sich, das Motiv der Hauptkuppel in geringeren Abmessungen zu wiederholen und mit einem dem Quadrat sich nähernden, meist aus drei Schiffen bestehenden Langhausbau zu verbinden. In der Folgezeit nimmt bei grösseren Gebäuden das Innere oft die Gestalt eines Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, des sogenannten „griechischen Kreuzes“ an, indem aus den eingeschlossenen niedrigeren Theilen sich die mittleren Hauptheile der Länge und der Quere nach höher erheben. Auf dem Durchschneidungspunkte steigt dann stets die grosse Hauptkuppel auf, manchmal

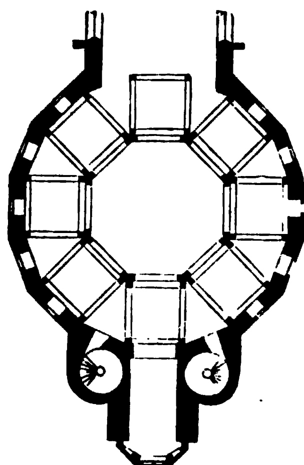
auf den vier Kreuzesenden von kleineren Kuppeln begleitet. Auch in der Gestalt der Kuppeln ist ein schlankeres Emporstreben zu bemerken, besonders dadurch veranlasst, dass erst ein Tambour in polygoner, auch wohl runder Grundform aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt, und von dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Wölbung aufsteigt. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte Eingangshalle, deren Vorderwand auf Säulen ruht, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Aeussere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichtenweis wechselnden Materials ein noch heitereres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Constantinopel (Agia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise (Fig 183).

Im Wesentlichen hatte aber die griechische Kirche den Kreis ihrer künstlerischen Gedanken bald erschöpft. Die Kernform, von welcher ihre Bauweise ausging, war zu wenig einfach, um einer reichen, lang andauernden Entwicklung fähig zu sein. Daher erstarrte sie bald und ward schematisch nüchtern, wie das ganze byzantinische Leben.

d. Monumente im Norden.

Die Bauten der Ostgothen zu Ravenna zeigten uns schon, in welchem Sinne die römischen Formen von den germanischen Völkern aufgefasst wurden. In der Folgezeit, als die nordischen Nationen in den Vordergrund der Geschichte traten, als sich nach dem Verlaufen der grossen Völkerwanderung neue Staaten bildeten, mussten die künstlerischen Bestrebungen auch in diesen neuen Lebensverhältnissen von grösserer Bedeutung werden. Das fränkische Reich war es namentlich, welches sich zum Träger dieser Civilisation machte. Wie aber seinem mächtigsten Herrscher, dem grossen Karl, immer noch die Wiederherstellung der Cäsarenherrschaft als höchstes Ziel vorschwebte, wie die gewaltige Ausdehnung seines Reiches diese Idee in grossartiger Verwirklichung zeigte, so musste um so mehr in allem künstlerischen Schaffen die Tradition der antiken Welt für ihn massgebend sein. Nur dass die zeitliche und örtliche Entfernung von den Quellen der alten Kunst beträchtlich grösser war als früher; nur dass er aus einem fast uncultivirten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranziehen musste; nur dass selbst in materieller Hinsicht Mangel an edlem Material, an Technik, an Hülfsquellen aller Art seine Aufgabe ungleich erschwerte. Dazu war denn auch, bei aller Frische und Kraft, der Geist seines Volkes noch zu wenig geweckt, die Neugestaltung und Ordnung des gesammten äusseren Lebens zu dringend, um schon die zu künstlerischen Schöpfungen so nothwendige Freiheit des Gemüthes zu gestatten. Was wir daher in dieser Zeit bei den germanischen Völkern an künstlerischen Werken antreffen, ist eine Nachbildung römischer Weise, nicht ohne Spuren barbaristischer Umgestaltung, wie Mangel an Verständniss und an Uebung sie zu veranlassen pflegt. In manchen Formen lässt sich auch byzantinischer Einfluss, der ja in den ravennatischen Werken auch auf Italiens Boden Fuss gefasst hatte, nicht verkennen. Zeugnisse jener Zeit sind indess nur vereinzelt auf unsere Tage gekommen.

In Mailand ist S. Lorenzo als ein wahrscheinlich der altchristlichen Zeit angehöriges Denkmal zu nennen.[1] Wenn auch vielleicht mit Benutzung eines antiken Thermenraumes aufgeführt, scheint doch die nahe Verwandtschaft der Grundform mit der von S. Vitale für diese Epoche zu sprechen. In späterer Zeit mehrfach umgebaut, lässt das Innere noch die ursprüngliche Anlage in ihrer grossartigen Wirkung klar erkennen. Die Kuppel des quadratischen Mittelraumes erhebt sich kühn und frei schwebend über einem System von vier weiten angelehnten Halbkreisnischen, in welchen sich Säulenstellungen für die Umgänge und die oberen Galerien befinden. — In Turin ist der Palazzo delle Torri ein mächtiger Backsteinrest aus der Longobardenzeit, durch Pilaster und Bogen in mehreren Geschossen nach römischer Weise gegliedert. — Deutschland hat zunächst in den ältesten Theilen des Domes zu Trier einen später vielfach umgebauten Rest jener zahlreichen glänzenden Bauunternehmungen des sechsten Jahrhunderts, da die Stadt als Residenz der austrasischen Könige und als Erzbischofsitz den ersten Rang unter den Städten diesseits der Alpen einnahm.


Fig. 184. Münster zu Aachen.

Höhere Bedeutung haben die zahlreichen Bauunternehmungen, mit welchen Karl der Grosse die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Ist auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim keine Spur auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, keine Reste mehr vorhanden, so lässt sich doch leicht ermessen, dass die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Schiffe des Münsters zu Aachen im Wesentlichen auf uns gekommen (Fig. 184). Der Bau, welcher von 796—804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichthum der Ausstattung zu Gebote stand. Ravenna musste die Marmorsäulen liefern, Ravenna gab auch den Grundplan. Unverkennbar ist es die Form von S. Vitale, die dem karolingischen Baumeister vorgeschwebt hat. Auch hier wird ein mittleres Achteck von niedrigen Umgängen mit Galerien umgeben, und nur durch Verzichten auf das System der Nischen wird zu Gunsten einer grösseren Einfachheit der Plan umgestaltet. Dagegen sind die Zwischenräume der Pfeiler durch eine untere und obere Säulenstellung, dem Umgange und der Galerie entsprechend, ausgefüllt. In der Anwendung dieser Form verräth sich die unbehülfliche Rohheit der Zeit, da die oberen Säulen mit Kapitäl und Gebälkstück in unschöner Weise unmittelbar die Laibung des Bogens berühren. In der Construktion herrscht dagegen kluge Berech-

[1] Vgl. *Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen, Taf. 16.

nung und technisches Geschick. Den Mittelraum bedeckt eine Kuppel, der sechzehnseitige Umgang ist mit Kreuz- und Kappengewölben versehen, und die Emporen besitzen in ihrem ansteigenden Tonnengewölbe ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die reichen in Erz gegossenen Thüren und Galeriebrüstungen von der Gediegenheit und Pracht der Ausstattung, wie von der Einwirkung der typisch strengen byzantinischen Ornamentik. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gothischem Styl angebauten Chor verdrängt worden.

Spricht im Münster Karls des Grossen ähnlich wie in S. Lorenzo zu Mailand sich die Vorliebe für entwickelte byzantinische Grundformen aus, so fehlt es doch nicht an Nachrichten, welche auch für jene Zeit im Uebrigen die Anwendung des Basilikenschema's als allgemein gültig erscheinen lassen. Da von derartigen Bauten jener Zeit sich wenig erhalten hat, so ist für die Ergänzung unserer Anschauungen der merkwürdige Bauriss des Klosters S. Gallen von hohem Interesse, der in den dreissiger Jahren des 9. Jahrhunderts von einem Geistlichen am fränkischen Königshofe gefertigt, sich in der Bibliothek des genannten Klosters befindet. Man erkennt die klar ausgesprochene Form der Basilika mit breitem Mittelschiff und zwei schmalen Seitenschiffen, wie die römische Praxis sie ausgebildet hatte, und nur in der Hinzufügung eines zweiten Chores, dem Hauptchor gegenüberliegend, lässt sich eine weitere Ausbildung ritualer Bedürfnisse, sowie in den beiden runden Glockenthürmen eine bedeutsame Bereicherung der Anlage erkennen. — Als ein kleineres Werk derselben Epoche ist eine ehemals offene, vielleicht zu einem grösseren kirchlichen Denkmale gehörige Halle zu Lorsch zu bezeichnen, die in ihren Säulen, Gesimsen und anderen Details eine allerdings trockne, aber sorgfältige Nachahmung antiker Werke verräth, während der bunte musivische Marmorschmuck der Wandfelder der spielenden Neigung der Zeit entspricht. Reste von einfachen Pfeiler-Basiliken der karolingischen Zeit sind neuerdings in der Klosterruine zu Steinbach im Odenwalde (wahrscheinlich die von Einhard im J. 821 eingeweihte Klosterkirche zu Michelstadt) und in den Arkaden der ebenfalls von Einhard um 828 gegründeten Abteikirche zu Seligenstadt nachgewiesen worden[1]. Ebenso bewahrt Nieder-Ingelheim noch den Triumphbogen der ehemaligen Palastkapelle Karls des Grossen, von welcher einzelne Säulenkapitäle in das Museum zu Mainz gelangt sind.

3. Altchristliche Bildnerei und Malerei.

Die Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit[2] lässt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen, wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der

[1] Vgl. *Dr. Schäfer* in Lützow's Zeitschr. IX, 129 ff.

[2] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 36 und 37 (V.-A. Taf 19). — *Bosio*, Roma sotteranea. Fol. Roma 1787. — *Aringhi*, Roma subterranea novissima, deutsch von Ch. Baumann. Arnheim 1668. — *Bottari*, Sculpture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma. — *Cav. de Rossi*, Roma Sotterr. — *J. W. Appel*, monum. of early christian art. London 1872 giebt eine sorgfältige Uebersicht des Stoffes, erläutert durch zahlr. Abbild.

formalen Ueberlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zu Tage tritt. Der Fülle sinnlichen Lebens, wie es in der antiken Plastik bis in die letzten Zeiten hinein sich ausgeströmt hatte, konnte das junge Christenthum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen „Götzendienst" wieder anheim zu fallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heimischen Göttern die phantastischen Kulte Aegyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. Nur zagend und ausnahmsweise mochte man sich daher der Plastik bedienen, die neuen Gedanken auszusprechen, und wo es geschah, fügte man sich willig den Gesetzen der antiken Kunst. Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik keine neuen Formen und Typen der Darstellung hinzustellen vermocht; was sie an solchen Werken hervorbrachte, ist bedingt durch den Geist der antik römischen Sculptur.

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von andern Ehrendenkmälern, welche wie die Säule und der Obelisk des Theodosius zu Constantinopel bekannten römischen Mustern folgten, sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Das wichtigste ist die grosse sitzende Erzstatue des h. Petrus im Mittelschiff von S. Peter zu Rom, wahrscheinlich ein Werk des 5. Jahrhunderts, streng und würdevoll in Haltung und Gewandung, im Geiste antiker Bildnissstatuen. Eine andre sitzende Statue des heil. Hippolytus, ein Marmorwerk derselben Epoche, im christlichen Museum des Laterans, ist leider in den wichtigsten Theilen modern, lässt aber in der untern antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen liess. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Einige im christlichen Museum des Laterans erhaltene Marmorstatuetten des guten Hirten stehen ebenfalls ganz vereinzelt da.

Durchgreifender und allgemeiner sollten die christlichen Ideen in der Malerei zum Ausdruck gelangen. Hier lag die Gefahr einer Vermischung mit antik heidnischen Vorstellungen weniger nahe; die Ansprüche des Körperlichen traten mehr zurück, und in dem beweglichen Element der Farbe vermochte die gemüthvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinden mit einander verband, zum freieren Ausdruck zu kommen. Dieser Mittel bediente sich denn die junge christliche Kunst mehr und mehr, hier gewann sie ein neues Feld der Darstellung, deren Technik und künstlerische Gesetze ihr allein angehörten und aus dem Wesen ihrer Aufgaben bestimmt wurden. Dies ist daher die Kunstweise, in welcher die altchristliche Zeit ihre grösste Selbständigkeit, ihre tiefste Bedeutung, ihren freiesten Ausdruck gewonnen hat.

Ehe es aber so weit kommen konnte, musste eine Reihe von Stadien durchlaufen werden, von der gänzlichen Bildlosigkeit bis zur vielfarbigen Pracht glanzvoller Basiliken. Die erste Bilderschrift altchristlicher Zeit fängt unscheinbar mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur

die verschlungenen Namenszüge Christi, das griechische XP oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) AΩ, welche auf Sarkophagen wie auf Geräthen und Gefässen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlass zu frommer Erinnerung gaben. Besonders anziehend erscheint diese einfachste Bilderschrift, mit einem Rest antiken Dekorationstalentes verbunden, auf den zahlreich in den Katakomben gefundenen Bronzelampen (Fig. 185 a—f) oder auf dem Boden der ebendort angetroffenen Glasgefässe (Fig. 185 g, h), in welchen man den Verstorbenen den Wein der Eucharistie mit ins Grab zu geben liebte. In ähnlicher Weise wurde das griechische Wort Ichthys (Fisch) als Bezeichnung der Namen Christi angewandt oder mit Hinblick darauf wohl die Figur eines Fisches dargestellt.

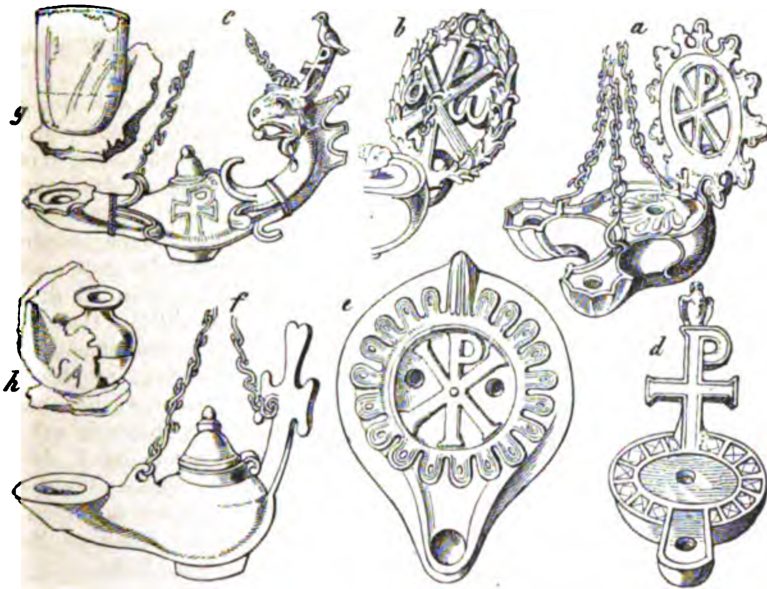


Fig. 185. Altchristliche Lampen und Gläser.

Die Kunst geht also hier wie in allem ursprünglichen Schaffen von bedeutungsvollen Symbolen aus, die freilich zuerst nach allgemeiner Uebereinkunft ein willkürliches Bild für die Sache setzen. Bald bereicherte sich im Hinblick auf die bilderreiche Ausdrucksweise der heiligen Schriften die Zahl dieser Symbole. Das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterblichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff, mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andre ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefässen und Geräthen.

Alle diese Zeichen reden eine Bildersprache, die nur in allgemeinen Anspielungen, in sinnigen, aber conventionellen Beziehungen ihren Grund hat. Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar in-

dividueller Darstellung liegt ihnen fern. Den ersten entscheidenden Schritt dazu macht nun die bald mit grosser Vorliebe aufgenommene und wiederholte Darstellung des guten Hirten, der die Heerde schützt und das verirrte Lamm zurückbringt. Wie sich Christus selbst in diesem schönen Gleichnisse bezeichnet hatte, so nimmt mit sinniger Empfindung die altchristliche Kunst es auf, auch hier freilich noch zufrieden mit einer allgemeinen idealen Versinnlichung, noch fern von dem Streben nach Ausprägung eines bestimmten Charakters. Die Gestalt des Hirten ist in der idealisirenden Weise antiker Kunst als zarter, unbärtiger Jüngling im kurzen Hirtengewande aufgefasst. Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Die Hauptscenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden wurden gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und Leiden erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hinzugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Wallfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Scenen wurden in leicht verständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheissene Erlösung dargestellt. Für die Erscheinung selbst wurden die knappen Ausdrucksmittel der antiken Kunst zur Anwendung gebracht, alle äusseren Beziehungen daher mit den symbolischen Mitteln derselben ausgesprochen. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich somit einfach als Personifikationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments, zum Beweise wie die ursprüngliche mythologische Bedeutung solcher Wesen allmählich im Bewusstsein verblasst war. Noch unzweideutiger gibt sich dies zu erkennen, wenn Gestalten der heidnischen Mythe in den Bereich christlicher Vorstellungen direkt aufgenommen werden, wenn man Amor und Psyche mitten unter christlichen Sinnbildern antrifft, oder wenn gar Christus selbst als Orpheus mit der Lyra dargestellt wird. So in dem Mittelfeld eines der schönsten altchristlichen Wandgemälde aus den Katakomben von S. Calixtus, welches wir unter Fig. 186 beifügen. In den acht das Hauptbild umgebenden Feldern sind kleine Landschaften mit einer Thierfigur, abwechselnd mit Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes, angebracht: Moses, mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen schlagend, ihm gegenüber Christus, den als Mumie dargestellten Lazarus erweckend; sodann Daniel in der Löwengrube und gegenüber David mit der Schleuder.

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannichfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage, deren Seiten nach dem Vorgang antik heidnischer Sitte mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, sind bald in gedrängter, überladener Composition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald mit den der spätrömischen Kunst eignen architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bögen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brode und Anderes, daneben entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall u. s. w.

sind die fast immer mit wenig Variationen wiederholten Stoffe dieser Bildwerke. In manchen spricht sich ein antikes Lebensgefühl noch frisch und energisch aus, in andern ist eine plumpe, schwerfällige Bildung, ein Missverstehen der Körperverhältnisse Beweis von dem raschen Verfall dieser letzten Nachklänge antiker Kunst.

Die Katakomben enthielten eine grosse Anzahl solcher Werke, die meistens dem christlichen Museum des Laterans einverleibt sind. Andere finden sich in den Grotten von S. Peter, in Ravenna und mehrfach anderwärts. Eins der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius



Fig. 186. Wandgemälde aus den Katakomben von S. Callixtus.

Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Fig. 187). Er enthält in zwei Reihen je fünf Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Apostelgeschichte, deren Bedeutung nicht überall mit Sicherheit ermittelt ist. Roher dagegen erscheint der ebendaselbst befindliche des Probus († 395). In S. Ambrogio zu Mailand steht unter der Kanzel ein merkwürdiger Sarkophag, in dessen Darstellungen sich noch lebendige Nachklänge antiker Kunst erkennen lassen. An der Vorderseite (Fig. 188) Christus lehrend unter den Aposteln, über ihm am Rande des Deckels die Medaillonbildnisse der Verstorbenen, die der Sarkophag umschloss, und zu ihren Seiten in klar verständlichem Parallelismus die Anbetung der drei

Könige und die drei Jünglinge vor Nebucadnezar, der vergeblich sie zur Verehrung seines Götzen auffordert. Ein Werk von mächtigem Umfang und glänzender Ausführung ist der Porphyrsarkophag der Tochter Constantins Constantia, aus ihrer Grabkapelle in das Museum des Vatikans gebracht. Seine Flächen sind mit schwerfälligen Weinranken, traubenlesenden und kelternden Genien in einer ungefügen Ausführung bedeckt, die mit der technisch meisterhaften Bearbeitung des schwierigen Materials in bemerkenswerthem Gegensatz steht.

Einen weiteren Beitrag zur Kenntniss der altchristlichen Bildnerei bieten die Elfenbeinwerke. Bei den Römern hatte man sich zu manchen Luxusgegenständen des Elfenbeins bedient; dahin gehören besonders die consularischen Diptychen, aus zwei mit einander verbundenen Schreibtäfelchen

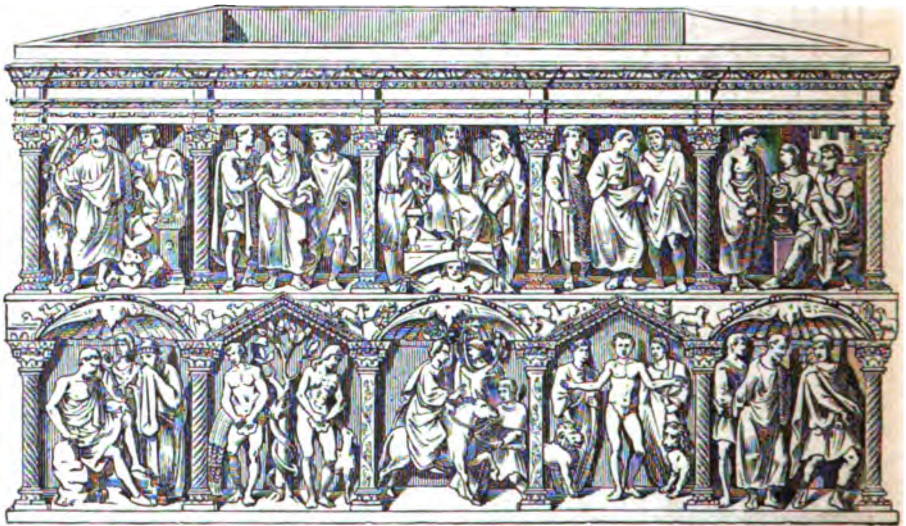


Fig. 187. Sarkophag des Junius Bassus. Rom.

bestehend, die auf den Aussenseiten durch Schnitzwerke geschmückt waren. Diese ahmte man in christlicher Zeit nach, indem man sie bald zu kleinen Tragaltären, bald zu Bücherdeckeln für die heiligen Schriften verwendete. Auf solchen Tafeln sieht man früh schon Scenen aus dem Leben Christi, auch wohl Vorgänge aus der Heiligenlegende geschildert. In der Sakristei des Domes zu Salerno findet sich eine Elfenbeintafel, welche in antiker Lebendigkeit den Tod des Ananias vorführt (Fig. 189). Während Saphira unbefangen vor dem Apostel, welcher warnend den Finger emporhebt, ihre lügenhaften Angaben macht, wird ihr Mann von mehreren Personen hinausgetragen, und die von oben herabweisende Hand Gottes deutet in verständlicher Abbreviatur an, dass hier ein himmlisches Strafgericht vollstreckt wird. Mehrfach sieht man ferner in Museen und Kirchenschätzen cylindrische Elfenbeinbüchsen, ursprünglich wohl zu Aufbewahrung der Hostien bestimmt, deren Aussenflächen ebenfalls mit Reliefs bedeckt sind. Ein werthvolles Werk dieser Art bewahrt das Museum zu Berlin, ein andres das Hôtel

Cluny zu Paris, mehrere ähnliche befinden sich in Hannover bei Herrn Hofbuchhändler Dr. phil. Fr. Hahn.[1]

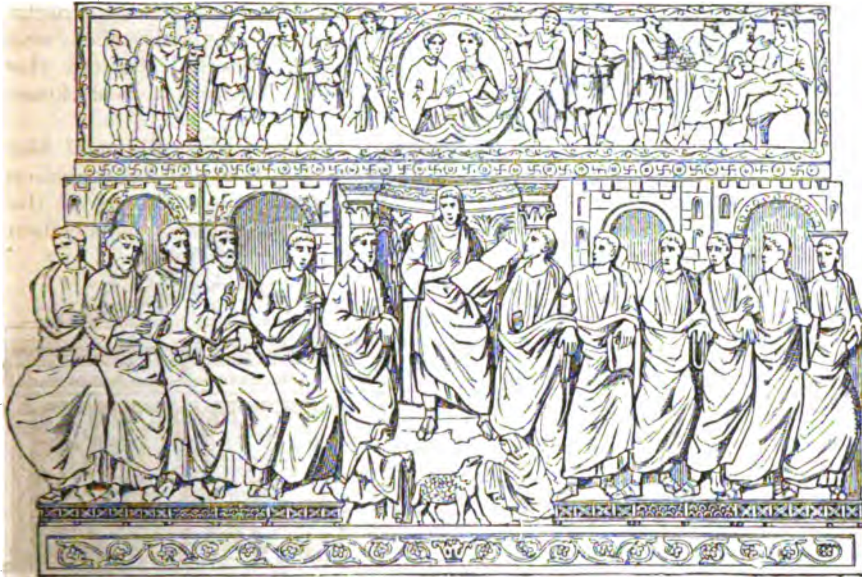


Fig. 188. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand.

Sodann sind es in der frühesten christlichen Zeit die Wandgemälde in den Katakomben, in welchen die Anschauungen der neuen Lehre einen



Fig. 189. Ananias und Saphira. Elfenbeintafel zu Salerno.

künstlerischen Ausdruck gewinnen. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der ausgezeichneteren Räume, der Kapellen und vornehmsten Grabstätten wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht

[1] Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters, herausgegeben von *F. Hahn.* Hannover 1862. 4.

und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht. Zuerst ist es das Vorbild antiker Wandmalereien, welches direkt befolgt wird, nur dass an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Doch ist der Charakter anfänglich wie bei der Antike der einer leichten, anmuthigen Dekoration. Die Eintheilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den heidnischen Vorbildern ab.

Unter den in diesen Darstellungen vorzüglich beliebten Gestalten ist vor Allen die des guten Hirten in übereinstimmend wiederkehrender Auffassung zu nennen.[1] Er schreitet als elastische Jünglingsgestalt in kurzem Gewande einher, das wiedergefundene Lamm sorglich auf den Schultern



Fig. 190. Aus den Katakomben von S. Agnese.

tragend (Fig. 190). Um ihn reihen sich meist in klar durchdachter, den antiken Vorbildern entsprechender architektonisch-rhythmischer Anordnung andere Gestalten und bedeutsame Vorgänge, deren Beziehung zu einander oft in sinniger Weise durchgeführt wird. Alle diese Darstellungen athmen noch den reinen, schlichten Sinn antiker Kunst, welche das Ganze in würdig dekorativer Weise anordnete und dem Einzelnen keine irgend hervorragende Bedeutung zugestand. Gleichwohl ist in diesen meist kleinen schmückenden Figuren und Scenen ein Hauch tiefer Innigkeit, seliger Ruhe, friedlicher Gelassenheit, der als bezeichnender Ausdruck einer christlichen Gemüthsstimmung sich anziehend ausspricht. Besonders reich an solchen Werken sind die Katakomben von S. Calisto (vgl. Fig. 186), namentlich die hochalterthümlichen Bilder der Lucinakrypta und der sogenannten Sakramentskrypten; ferner die von S. Nereus und Achilleus (oder S. Domitilla), die von

---

[1] *F. Kugler*, von den ältesten Kunstbildungen der Christen. Berlin 1834.

S. Praetextatus, von S. Priscilla, S. Agnese u. a. zu Rom. Das 3., mehr noch das 4. Jahrhundert ist die Zeit, welche diese Richtung zur Blüthe brachte.

Schon die nächste Epoche begnügte sich nicht mehr mit dieser Weise der Darstellung. Im Laufe des 5. Jahrhunderts tritt an Stelle jener ruhig gleichmässigen, sinnig symbolischen Auffassung das Streben nach bedeutungsvoller Ausprägung des Einzelnen, nach kräftigerer Auffassung des Persönlichen. Je mehr die antike Tradition verblasste, desto weniger fühlte man sich mit dem Charakter einer würdig heiteren Dekoration im Sinne der älteren Kunst befriedigt. Man sprengte den Rahmen dieser eng gezogenen architektonischen Gränzen und liess die Hauptgestalten mächtiger, selbständiger, eindrucksvoller hervortreten. Hatte früher das Einzelne mehr im Zusammenhang seine anspruchslose symbolische Bedeutung erfüllt, so sollte jetzt das Persönliche, geschichtlich Bestimmte als solches sich entfalten. Die Scenen der heiligen Legenden werden in bedeutungsvollerer Weise dargelegt, besonders aber die heiligen Gestalten, zumeist die des Erlösers, in grossen Zügen entworfen. Jetzt genügt für Christus nicht mehr die allegorische Figur des guten Hirten: man sucht die Erscheinung des göttlichen Lehrers in der Fülle geistiger Macht, stiller Erhabenheit zu vergegenwärtigen. Obwohl die technischen Mittel immer geringer werden, das künstlerische Verständniss der Gestalt immer mehr und mehr sich trübt, erhebt sich doch der geistige Gehalt, die innerliche Grösse dieser Gebilde oft zu hoher Bedeutung, den Mangel der Form durch Fülle und Tiefe des Ausdrucks ausgleichend.

In Rom gewähren die Katakomben von S. Ponziano zahlreiche Beispiele dieser Richtung. Der Typus des Christuskopfes erscheint hier schon in seinen grossen Grundzügen festgestellt: das edle Oval des Antlitzes wird von langem, in der Mitte gescheiteltem braunem Haar umflossen, die Augen blicken gross und tiefsinnig gerade aus, die Nase ist lang und schmal, der Mund ernst und mild, der Bart fast noch jugendlich zart. Die Linke hält das geöffnete Buch des Lebens, die Rechte erscheint wie zu feierlicher Aufforderung und Mahnung gehoben.

Hatte die christliche Malerei in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben zu führen, so ward sie daneben auch zeitig zu einer machtvolleren, glänzenderen Bethätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christenthums aller Orten in grosser Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, die der nunmehrigen Stellung der Kirche angemessen war. In erster Zeit mag auch hiefür die Wandmalerei nach dem Vorgange der antiken Kunst zur Anwendung gekommen sein. Ob nun jene leichte, dekorative Ausstattung der Grösse und feierlichen Würde der kirchlichen Versammlungsräume nicht genügend entsprach, ob man das Bedürfniss nach einer prachtvolleren Technik empfand, und hiefür die Geistesrichtung von Byzanz vielleicht einen Anstoss gab: genug, schon im 4. Jahrhundert finden wir für die Ausstattung der Kirchen eine Technik in Gebrauch, die zwar ebenfalls ihren Ursprung aus der Antike ableitet, jetzt aber unter ganz veränderten Anforderungen sich zu einer wesentlich neuen, höheren Ausbildung aufschwang: das Mosaik. Diese Kunst, die bei den alten Römern wie es scheint fast ausschliesslich bei Ausstattung des Fussbodens zur Verwendung kam, wurde aus ihrer demüthigen Stellung zu der hohen Aufgabe berufen, die Wände der christ-

lichen Gotteshäuser mit den feierlichen Gestalten Christi und seiner Heiligen zu schmücken. Allerdings wurde diese Technik von der Wandmalerei an Leichtigkeit und Beweglichkeit weit übertroffen; die feineren Linien des Körpers, die zarteren Schattirungen des Ausdrucks lagen nicht im Bereich ihrer Fähigkeit. Aber die altchristliche Kunst mochte leicht auf den Reiz körperlicher Anmuth, auf den schäferen Ausdruck der Empfindung verzichten. Was sie bedurfte, waren grosse, mächtige Grundzüge, kraftvoll ausgeprägte Typen der heiligen Gestalten, die weithin sich eindringlich aussprachen und das Gemüth des Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllten. Dazu war die Technik des Mosaiks, auch abgesehen von der grösseren Dauerbarkeit und monumentalen Festigkeit, hinlänglich geeignet; ja in ihrer Unbehilflichkeit mochte sie leichter bewirken, dass die einmal gewonnenen Typen ohne grosse Schwankungen festgehalten und zu einem bestimmten Canon ausgebildet wurden. Allerdings lag dadurch die Gefahr wieder nahe, in typischem Formalismus zu erstarren, wie denn die byzantinische Kunst dieser Klippe nicht entging. Allein auch ohne diese Technik würden die Byzantiner dem geistlosen Schematismus nicht entflohen sein, während andrerseits die römische Kunst den Beweis geliefert hat, dass Tiefe und lebendige Kraft der Empfindung auch innerhalb der Schranken musivischer Technik sich wohl auszusprechen vermochte.

Was vor allen Dingen im Gefolge dieser Kunstrichtung lag, war die strenge architektonische Anordnung des Raumes. Doch war das Gesetz derselben von dem in den antiken Wandmalereien herrschenden Prinzip wesentlich unterschieden. In den altchristlichen Mosaiken tritt das architektonisch Dekorative, das in der Antike die Oberhand hat und Alles beherrscht, zurück, und macht einer strengen Rhythmik der Gestalten Platz. Diese selbst treten wie architektonische Massen einander gegenüber, in voller, überwiegender Körperlichkeit den Raum beherrschend. In der Anordnung, den Geberden, der Stellung liegt eine strenge architektonische Gebundenheit, die den Eindruck feierlicher Würde hervorbringt. Nur in geringem Maasse tritt ornamentales Detail hinzu, und wenn die Antike jede Fläche einer Wand, einer Nische durch zierliche Glieder, Stabwerk und Festons mannichfach einzutheilen suchte, so werden jetzt die grossen Flächen der Apsiden, der Triumphbögen ungetheilt als ein Ganzes behandelt und als solches durch eine ornamentale Einfassung abgeschlossen. Nur an den Oberwänden der Schiffe pflegt die Ausdehnung des Raumes eine Gliederung zu erfordern, in welcher ein Nachklang von der rhythmischen Bewegung der Arkaden glücklich austönt.

Durch alle diese Elemente erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Grösse und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiss ist. Im Eindruck dieses gewaltigen Ernstes will es wenig bedeuten, dass die formelle Behandlung der Gestalten manches zu wünschen lässt, dass das Verständniss des natürlichen Organismus und seiner Bewegungen mangelt. Im Wesentlichen klingt doch immer jene Würde nach, welche die römische Antike in ihren Senatorengestalten auszuprägen wusste, und so bleibt auch in Gewandung, Stellung und Bewegung die alte Kunst den christlichen Mosaikbildern lange Zeit Richtschnur. Dabei spricht sich eine grosse Bestimmtheit und Mannichfaltigkeit der Charakteristik besonders in den Köpfen aus. Christus ist in der Weise dargestellt, wie schon die Katakombenbilder ihn zeigten, nur wird der Aus-

druck seines Kopfes feierlicher, strenger, ernster, mehr dem eines reifen Mannes entsprechend. Der Darstellungskreis erscheint noch als ein eng begränzter; Christus mit seinen Heiligen und Aposteln, sowie den Aeltesten der Apokalypse, auch die Madonna mit dem Kinde, oft von Engeln umgeben. Dazu kommen einzelne symbolische Elemente: das Lamm, die Palme, das Kreuz, der Pfau u. dgl. Ueberall ist mit wenigen Zügen Bedeutendes gegeben, Alles aber der Wirklichkeit streng entrückt, auf blauem Grund, auch wohl auf Wolken schwebend, und nur bisweilen der Fussboden mit Grün und bunten Blumen angedeutet.

Die Zeitfolge der erhaltenen Denkmäler zeigt auch bei den Mosaiken eine Reihe von Uebergängen und Wandlungen des Styles, aus denen jedoch nicht eine gesteigerte Entwicklung, sondern nur ein allmähliches Absterben sich kundgibt, bis etwa seit dem 6. Jahrhundert die byzantinische Kunst an die Stelle der tief gesunkenen italienischen ihre typischen Formen setzt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen von S. Costanza in Rom, der Grabkapelle von Constantins Tochter, befinden. Es sind Rankengewinde von Weinlaub, im Charakter der antiken Kunst, aber offenbar, wie an dem Sarkophage der Constantia, im Sinne christlicher Symbolik aufgefasst, in der formellen Behandlung freilich nicht ohne Rohheit der Empfindung. — Ein ähnlicher Sinn waltet in den reichen Gewölbmosaiken von S. Nazario e Celso zu Ravenna, der Grabkapelle der Galla Placidia, aus der Frühzeit des 5. Jahrhunderts. Prächtiges Rankenwerk ist mit symbolischen Zeichen, z. B. den Hirschen, als Sinnbildern der nach Erlösung dürstenden Seele durchwebt. Dazu gesellen sich einzelne feierliche Gestalten, der gute Hirt und Andres.

Gleich die Folgezeit bekundet in ihren Werken eine weitere Beschränkung des Symbolischen und dafür ein bedeutsameres Betonen des bildnerisch Charaktervollen. So bereits in den ausgezeichneten Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, aus der Frühzeit des 5. Jahrhunderts. Von reicher Ornamentik umgeben, die mit symbolischen Beziehungen mannichfach durchflochten ist, sieht man in der Mitte der Kuppel die Taufe Christi, ringsum die Gestalten der Apostel, das Ganze in grossartiger Feierlichkeit, ausgeführt in wunderbarer Farbenpracht.

Das Hauptwerk aus der spätern Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken an der Wand des Triumphbogens in S. Paolo zu Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte thront in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier in unschönem, grämlichem Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten, die in dieser Zeit bereits als Engel, Adler, Stier und Löwe gebildet werden; zu beiden Seiten in zwei Reihen geordnet, die 24 Aeltesten der Apokalypse in weissen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit anbetend gebeugten Knieen. Es ist wenig Abwechslung in diesen Gestalten, die Bewegung ist befangen, aber dennoch die Wirkung im Ganzen höchst bedeutend. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der grossen Bildfläche wird in einfachster Weise ducrh einen horizontalen Streifen unter den Reihen der Aeltesten bewirkt; Inschriftbänder bilden

ohne ornamentale Ausstattung den Rahmen. So tritt das reiche Spiel antikisirender Dekoration hier ganz hinter dem strengen Ernst der figürlichen Darstellung zurück.

Den Schluss der grossen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet



Fig. 191. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom.

das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526—530 ausgeführt (Fig. 191). Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel in antiker Weise mit grossartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforde-

rung, erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich symmetrisch sechs Gestalten, fünf Heilige und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren, später restaurirten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisirenden, wenngleich etwas starr gewordenen Styl. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die grossartige Anordnung im Raume geben dem Ganzen eine höchst feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern, der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel. An der die Tribüne einfassenden Wand sind noch Reste von Engeln und den Aeltesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Geschicke so verwirrt und zerstört, dass das Land aus eigner geistiger Kraft keine Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte sich in Byzanz ein neues Kulturleben gebildet, das eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen Höhepunkt erreichte. In seinen Grundzügen ebenfalls auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter den Einflüssen des Orients und eines höchst ausgebildeten Hofceremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Kunst als speciell byzantinischer Styl ihren übermächtigen Einfluss auf die ganze christliche Welt auszudehnen begann. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltsloser offen, als es um diese Zeit durch Narses und Belisar dem griechischen Reiche unterworfen worden und ohnehin an geistiger Bildung und künstlerischem Vermögen tief verarmt war. Dazu kam, dass die byzantinische Kunst gerade das in vollem Maasse ausgeprägt hatte, was der Kirche in ihrer Machtstellung und Glanzentfaltung für äussere Repräsentation am meisten erwünscht sein musste: einen Canon fertig ausgebildeter Formen und Gestalten, fest umschrieben und mit der vollen Sicherheit einer geübten Technik in prachtvollem Material vorgetragen. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so dass auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus Nichts im Wege stand.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste Prachtentfaltung in streng umschriebener Gränze des von der Kirche unabänderlich Festgesetzten. Wie für die Bekleidung der Altäre, Ambonen, Thürflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräthe nach ächt orientalischer Sinnesrichtung die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgestein zur Anwendung kamen — ein Gebrauch, der mit reissender Schnelligkeit sich über die ganze Christenheit ausdehnte und eine unglaubliche Verschwendung in Ausstattung kirchlicher Gebäude zur Folge hatte, — so wurde auch in den Mosaiken statt des einfachen, bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Durch die Menge der kleinen, oft sogar noch gemusterten Flächen, aus welchen sich diese mächtigen Wandfelder zusammensetzten, wurde nun das Licht in unzähligen Reflexen gebrochen, so dass der erdenklich höchste Glanz sich entfaltete. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die Gestalten in ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. Auch für sie genügt nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, deren feierlichste Gewandung das weisse antike Festkleid war. Vielmehr wird ein buntes, reich verziertes Hofkostüm, wie es sich

in der orientalisch üppigen Residenz ausgebildet hatte, zur Geltung gebracht, das ebenfalls mit goldnem und andrem Schmuck in mannichfachen Mustern überladen ist.

Wie in der Tracht, so macht sich auch in der Haltung und Anordnung das Rituelle überwiegend bemerklich, und wenngleich auch die altchristliche Kunst des Abendlandes bewegungslose Ruhe, ein feierlich abgeschlossenes Sein in ihren Gestalten erstrebte, so wird dieselbe Richtung bei dem äusserlichen Ceremoniell, das in Byzanz vorherrschte, ins formell Typische, vorschriftmässig Abgegränzte umgewandelt. Selbst die Gesetze körperlicher Bildung müssen sich diesem Streben nach einer äusserlichen Würde und Erhabenheit beugen, und die menschliche Gestalt gewinnt ein Längenmaass, das zu Gunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältniss hinausgeht. Die Gesichter erhalten, im Einklange damit, den Ausdruck des Ernsten, würdevoll Gemessenen, das aber meist nur im Greisenhaften, Düsteren, Mürrischen sich auszusprechen weiss. Ein schmales Oval, grosse, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in conventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt. In diesen Formen, in diesen Satzungen eines äusserlichen Ceremoniells erstarrt die byzantinische Kunst und bewährt aufs Neue, dass nur aus wahrhaft geistigem Leben eine Entwicklung der Formen entspringen kann, und dass ein äusserlicher Dogmatismus der Tod aller Entwicklung ist. Wie sich aber ein schematisch Festgestelltes am leichtesten überträgt und man immer gern das Heil in Formeln und äussern Vorschriften zu finden wähnt, so musste gerade das Regelmässige, bestimmt Umgränzte in dieser Kunst ihr allgemein zur Empfehlung gereichen, zumal ihre Technik durch lange Praxis trefflich geübt, ihr Augenmerk auf saubere Zierlichkeit gerichtet war, und mancher begabte Künstler auch später noch das herb Typische durch edlere Inspirationen zu verklären wusste. Namentlich gilt dies von den Werken der Miniaturmalerei, die bis in die späteren Zeiten hinein oft überraschend edle, schöne und ausdrucksvolle Nachklänge der Antike bewahrt.[1]

Was den Inhalt der Darstellungen anbetrifft, so blieb er im Wesentlichen der durch die altchristliche Kunst festgestellte. Christus triumphirend und als Weltrichter, umgeben von seinen Engeln, den Aposteln und Heiligen, dazu die Madonna als Himmelskönigin, sämmtlich in feierlicher Ruhe und strenger Haltung, finden sich hier als Mittelpunkte der Darstellung. Dazu fügt aber die byzantinische Kunst, bedingt wie sie war durch cäsarische Einflüsse, häufig weltliche Ceremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht des Hofkostüms auftritt. Das eigentlich Historische kommt selten zur Geltung, und wo es sich findet, gibt es sich ohne Ansprüche dramatischer Belebung.

Auch in der bildenden Kunst repräsentiren die ravennatischen Denkmäler die beginnende Hinneigung zur byzantinischen Auffassung. Die frühesten und wichtigsten Werke, vor 550 entstanden, sind die der Tribuna und des Chors von S. Vitale. Im Gewölbe der Apsis thront Christus zwischen Heiligen, noch in jugendlicher Gestalt, wie die frühere Kunst ihn bildete; aber der Goldgrund bezeichnet schon den Uebergang zu byzan-

[1] Eine Reihe trefflicher Beispiele s. in *J. Labarte's* histoire des arts industriels.

tinischer Weise, die dann in den prächtigen Ceremonienbildern der untern Tribunenwand mit Entschiedenheit durchbricht. Es ist Kaiser Justinian und gegenüber seine Gemahlin Theodora, beide in prachtvoller Hoftracht, umgeben von ihrem Gefolge, von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und den Trabanten der Leibwache, in feierlichem Kirchgange begriffen. (Einen Theil des Gefolges der Kaiserin gibt Fig. 192). An den Chorwänden sind in geringerer Ausführung auf dunklem Grunde, umgeben von symbolischen Gestalten und Emblemen, Scenen des alten Testamentes, meist in sinniger Hindeutung auf das Opfer des neuen Bundes dargestellt;



Fig. 192. Von den Mosaiken aus S. Vitale zu Ravenna.

so das Opfer Abels, Abraham mit den Engeln, Abraham bei Melchisedek, Isaaks Opferung und Anderes. — Derselben Zeit gehören die ausgedehnten Mosaikfriese im Mittelschiff von S. Apollinare nuovo. Es sind Prozessionen von Heiligen und Märtyrern, Männer an der linken, Frauen an der rechten Seite, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und in langem Zuge dem Altar entgegenwallen. So füllen sie in trefflicher Anordnung die Fläche zwischen den Arkaden und Fenstern, und führen in erhöhter und gesteigerter Weise die Bewegung der Säulenreihen nach dem Allerheiligsten prägnant und glücklich durch.

Das umfassendste Werk dieser Epoche sind jedoch die Mosaiken, mit welchen vermuthlich um 560 die Sophienkirche zu Constantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der grosse als Weltenrichter

thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[1] An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel sind Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten zwischen den Fenstern ausgetheilt; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben andern Resten eine grossartig componirte Ausgiessung des heiligen Geistes erhalten; in der Vorhalle endlich, im Bogenfelde des Hauptportals, ein thronender Christus auf phantastisch geschmücktem Sitze, neben ihm in Medaillons die Madonna und der Erzengel Michael, zur einen Seite des Throns ein in orientalischer Devotion am Boden knieender Kaiser in reichem Prachtkostüm, wahrscheinlich Justinian selbst. (Fig. 193). In dieser Figur spricht sich am Meisten das

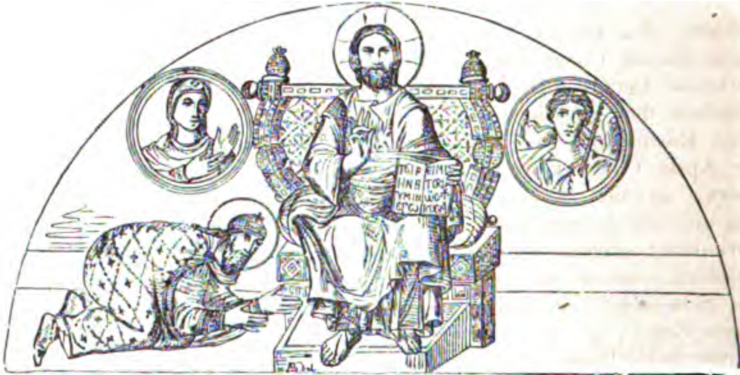


Fig. 193. Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche.

starre, einer freien Bewegung unfähige Wesen dieser Kunst aus, während in den übrigen Gestalten eine wenngleich schematische Nachwirkung antiker Auffassung sich kund gibt. Alles ist auf glänzendem Goldgrund dargestellt, mit dem die reiche Pracht in den Gewändern wetteifert.

Von dieser Zeit an verbreitet sich der Einfluss der byzantinischen Kunst unaufhaltsam über das ganze Abendland. Zwar finden sich einzelne Werke in Italien, welche ohne bemerkbaren Einfluss des Byzantinismus den altchristlichen Bilderkreis in roher Verwilderung wiederholen: der herrschende Charakter aber beruht auf der typisch erstarrten, fast schablonenhaft behandelten, immer geistloser und freudloser werdenden byzantinischen Form. Das erste bedeutendere Werk aus der Spätzeit des 7. Jahrhunderts (671—677) sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe zu Ravenna. Die Altarapsis befolgt in der Darstellung der alttestamentlichen Scenen, sowie eines feierlichen Ceremonienbildes das Muster von S. Vitale. Im Mittelschiff ist zwischen den Arkadenbögen eine Menge

[1] Vgl. *Salzenberg* a. a. O.

altchristlicher Symbole in angemessener Raumfüllung angebracht; über ihnen zieht sich ein Fries von Medaillons der ravennatischen Erzbischöfe hin, der wieder eine originelle und lebendige Gliederung der Fläche abgibt. — In Rom zeigt die Apsis von S. Teodoro ein Mosaik desselben Jahrhunderts, in welchem noch das Nachklingen altchristlicher Vorbilder, namentlich von S. Cosma e Damiano überwiegt; byzantinisirend erscheinen dagegen die Mosaiken in der Apsis von S. Agnese (625—638), bemerkenswerth dadurch, dass zwischen zwei andern Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst erscheint.

Ein anderes höchst merkwürdiges Mosaikbild aus der Apsis des lateranensischen Tricliniums (dem Speisesaale des alten Lateranpalastes Leo's III. um 800) ist in späterer Zeit an die Kapelle der Scala santa übertragen worden. In der Apsis erscheint Christus stehend, von den Aposteln umgeben; in der Linken hält er das Buch des Lebens, während die Rechte dem zunächst befindlichen Petrus die Zeichen der Obergewalt überträgt. Dieser Gedanke wird an den beiden Wandflächen neben der Apsis weiter ausgeführt. Zur Rechten ertheilt Christus dem Papst Sylvester die Schlüssel, dem Kaiser Constantin die Fahne mit dem Kreuz; zur Linken verleiht ebenso Petrus Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen eine Fahne, als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht. — Zu den umfangreichsten Resten aus dieser Zeit gehören die Mosaiken von S. Prassede: in der Apsis Christus zwischen sechs Heiligen, darunter ein Fries mit Lämmern, an der Kreuzschiffwand und dem Triumphbogen die Evangelisten und die Aeltesten der Apokalypse, von Engeln umgeben, kurz eine Wiederholung altchristlicher Bilderkreise, nur kleinlich im Maassstab und byzantinisch trocken im Ausdruck. Ausserdem ist die kleine Kapelle am rechten Seitenschiff ein Beispiel vollständiger musivischer Ausstattung aus derselben Zeit.

Ausserhalb Roms ist das Mosaik der Apsis von S. Ambrogio in Mailand (um 830) ein wenngleich stark restaurirtes, doch werthvolles Werk dieser Epoche. In der Mitte thront Christus, eine Gestalt von merkwürdig starrem Ausdruck, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den Heiligen Gervasius und Protasius, die nicht ohne feierliche Grossartigkeit der Erscheinung sind. Engel schweben herab, sie zu krönen. Rechts sieht man die Stadt Mailand und die Heiligen Ambrosius und Augustinus an Pulten sitzend; links die Stadt Tours, wo Ambrosius den heiligen Martin bestattet. Die Farben sind namentlich in den Gewändern grell und bunt, die ganze Ausführung ist roh, die Composition etwas wirr und ungeordnet. — In diese Zeit fallen auch die bedeutenden baulichen Unternehmungen Karls d. Gr., bei denen der Wandmalerei ein grosser Spielraum eröffnet wurde. Leider ist Nichts von diesen Werken erhalten, doch wissen wir, dass in der Kuppel seines Münsters zu Aachen auf rothgestirntem Goldgrund die Colossalgestalt Christi, umgeben von den Aeltesten der Apokalypse, thronte, dass die Basilika in Ingelheim mit Scenen des alten und neuen Testamentes, dass die Paläste daselbst und in Aachen mit Wandmalereien aus der Geschichte des fränkischen Reiches und der Herrschaft Karls geschmückt waren, eine Andeutung, dass hier vielleicht in starrer Form und byzantinischer Darstellung ein Hauch frischen Lebens und Selbstgefühles die Kunst zu durchdringen begann.

Wie um jene Zeit die Kunst in Byzanz selbst sich gestaltet hatte, lässt sich an den Mosaiken erkennen, welche in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts am vorderen Hauptbogen der Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel ausgeführt wurden. Es ist ein Brustbild der Madonna, eingefasst von anderen heiligen Gestalten, behandelt in dem strengen Formalismus der späteren byzantinischen Kunst, doch nicht ohne Würde und selbst mit einer gewissen herben Anmuth. In diesen und verwandten Werken lässt sich eine Erneuerung der älteren Typen nicht verkennen, die nach dem Intermezzo des heftigen Bilderstreites, der sich mit Verwerfung der freien Plastik zu Gunsten der Malerei entschied, eine neue Aera, eine wenn auch nur schematisch äusserliche Nachblüthe hervorrief. Dem immer weiteren Erstarren dieser Kunst bis zum geistlosen Schablonenthum haben wir weiter nachzugehen kein Interesse. —

Neben diesen grossen monumentalen Arbeiten lässt sich durch die verschiedenen Epochen der altchristlichen Zeit eine Reihe von Werken der Kleinkunst verfolgen, welche geeignet sind, unsere Anschauung des Entwicklungsganges der altchristlichen Kunst zu vervollständigen. Zunächst gehören dahin die Elfenbeinarbeiten, welche namentlich in Byzanz einen wichtigen Antheil am kirchlichen wie am weltlichen Luxus bildeten. Die consularischen Diptychen, zusammengefügte Doppeltäfelchen, deren innere Seite zum Schreiben diente, während die äussere mit Schnitzwerk geschmückt war, wurden beim Amtsantritt der Consuln massenhaft als Geschenke vertheilt und sind noch jetzt in manchen Exemplaren erhalten. Sie zeigen meistens in steifer Haltung das Bild des Consuls, der eben das Zeichen zum Beginn der öffentlichen Spiele gibt. Das älteste der noch bekannten Diptychen, in der K. Bibliothek zu Berlin, datirt vom J. 416, eine Tafel des Flavius Felix vom J. 428 besitzt die kais. Bibliothek zu Paris, zwei befinden sich im Schatz der Kirche zu Monza; das des Areobindus in der Stadtbibliothek zu Zürich ist vom J. 506, ein andres in Paris vom J. 517. Diese Tafeln gebrauchte man später zu kostbaren Bucheinbänden in den Kirchen, woraus sich dann der Brauch entwickelte, besondere derartige kleine Kunstwerke mit Scenen christlichen Inhalts zu schmücken. Die byzantinischen Werke dieser Art zeichnen sich durch zierliche, saubere Technik und manchen lebensvollen Zug aus. Das prachtvollste der uns erhaltenen Elfenbeinwerke ist der Thron des Bischofs Maximianus in der Sacristei des Doms zu Ravenna, um 550 entstanden, ganz mit Schnitzereien bedeckt, in grosser dekorativer Pracht. (Fig. 194.) Von den Reliefs sind die an den Seitenlehnen, die Geschichte Josephs enthaltend, noch mit antiker Lebendigkeit entworfen. Auch die Rankenfriese mit Löwen, Hirschen, Pfauen u. dgl. zeugen von frischem Natursinn.

Sodann nehmen die Miniaturen in Pergamenthandschriften einen wichtigen Platz ein. Auch diese Thätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die Bilderhandschriften des Virgil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Compositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise, zeigen. Aehnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die des alten Testamentes, auszuschmücken. So in der Vaticana zu Rom die 32 Fuss lange Pergamentrolle mit Darstellungen aus dem Leben des Josua, die Handschrift der ersten acht Bücher des alten Testaments ebendaselbst, und das

Manuscript der Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. Ueberall ist hier in Auffassung und Behandlung bis in das Einzelne der äusseren Darstellung die Nachwirkung der Antike klar zu erkennen.

In der späteren Epoche sind es vorzüglich die fränkischen Miniaturen, welche eine letzte Wiederaufnahme antiker Kunst, freilich durch das Medium eines starren Byzantinismus und in ziemlich barbarisirter Formbehandlung dokumentiren. Eine gediegene Pracht der Ausführung verbindet sich damit, analog den baulichen Unternehmungen derselben Richtung und

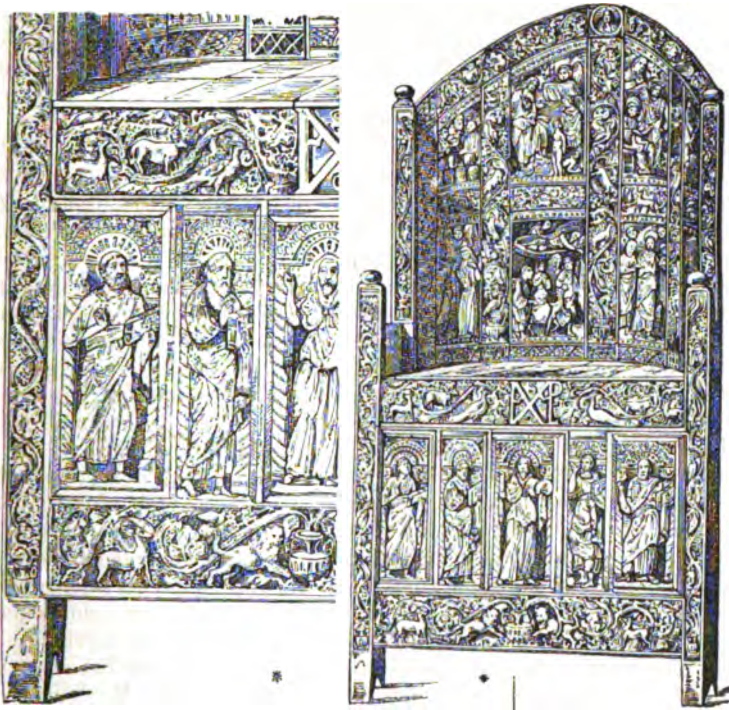


Fig. 194. Kathedra des Bischofs Maximianus. Ravenna.

Epoche. Am tüchtigsten sind auch hier die früheren Arbeiten, die noch in die Zeit Karls d. Gr. fallen, wie mehrere Bilderhandschriften in der Stadtbibliothek zu Trier und der kön. Bibliothek zu Paris. Andere in Paris befindliche Werke, die für Ludwig d. Frommen und Karl d. Kahlen gefertigt sind, zeigen bereits ein Sinken des künstlerischen Vermögens; so namentlich auch ein ebendaselbst aufbewahrtes Evangeliarium Kaiser Lothars (Fig. 195, b). Noch entschiedenere Verwilderung und Entartung bekunden die Arbeiten aus der Epoche Karls d. Dicken, wie die reich mit Bildern geschmückte Handschrift der Vulgata von S. Calisto, jetzt bei den Benediktinern von S. Paolo zu Rom, bezeugt. (Fig. 195, a.)

Neben der fränkischen tritt in dieser Spätepoche die irische Miniatur-

malerei um so bedeutender hervor, als sie einen scharfen Gegensatz gegen die antikisirende Auffassung bildet und offenbar zum ersten Male mit Entschiedenheit ein nordisch nationales Element in der christlichen Kunst zur Geltung bringt. Dieses ist aber von so wunderlich phantastischer Art, von so seltsamer Abneigung gegen die Gesetze organischer Bildung, dass es die menschliche Gestalt in ein Spiel mit kalligraphischen Schnörkeln auflöst, und dasselbe zu bunten Bandverschlingungen mit Drachen- und Schlangenköpfen verwendet. (Fig. 196.) Die reichste Erfindungskraft scheint hier lediglich dazu benutzt, der natürlichen Bildung organischer Wesen auszuweichen und die Linien in stets neue phantastische Verschlingungen abschweifen zu lassen. Das älteste bedeutendere Werk dieser Richtung findet sich in einem Evangeliarium des heil. Wilibrord vom Anfang des 8. Jahrhunderts in der



Fig. 195. Kaiser Lothar und Karl der Dicke. Fränkische Miniaturen.

Pariser Bibliothek. Derselben Zeit ungefähr gehören die Miniaturen des sogenannten Cuthbert-Buches, eines angelsächsischen Evangeliariums, im britischen Museum zu London. Andre Beispiele aus dem 8.—10. Jahrhundert finden sich mehrfach in den englischen Bibliotheken, sowie in dem ehemaligen Kloster S. Gallen, einer Kolonie irischer Mönche.

Zwischen den fränkischen und irischen Miniaturen in der Mitte stehen die aus der angelsächsischen Schule hervorgegangenen, welche die irische Phantastik allerdings aufnehmen, jedoch mit Beschränkung auf die ornamentalen Beiwerke, im Figürlichen dagegen der sonst üblichen byzantinischen Auffassung sich zuwenden. Auch von dieser Art besitzen die englischen Bibliotheken zahlreiche Beispiele.

Die byzantinischen Miniaturen dieser Schlussepoche bezeichnen einen überraschenden Aufschwung der Technik, wie er sich als Gegensatz gegen die während des Bilderstreites andauernde Unterdrückung künstleri-

scher Produktion natürlich ergeben musste. Während die Behandlung die saubre, gediegene Zierlichkeit dieser Schule zur höchsten Vollendung bringt, die Auffassung der Gestalten und Formen dem typisch Herkömmlichen entspricht, wird in der Darstellungsweise entschieden auf die Motive antiker Kunst zurückgegangen und diese oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführt. Die ganze Fülle antiker Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemüthszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und verbindet sich oft mit einer Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, welche nur manchmal an dem mangelhaften Verständniss oder der conventionellen Uebertreibung der Gestalten ein hemmendes Gegengewicht erhält. Von den zahlreich vorhandenen Werken dieser Art nennen wir ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuscript der Predigten Gregors von Nazianz, aus dem 9. Jahrhundert, und vom Ende des folgenden Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana. Schon mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, bis schliesslich der letzte Funke künstlerischen Schaffens in völliger Leblosigkeit erlischt. Aber selbst aus den späteren Epochen begegnen uns immer noch einzelne Werke, in welchen die Ueberlieferung antiker Kunst sich mit einem höheren Lebensgefühl durchdringt.


Fig. 196. Irisches Miniaturbild.

Endlich sind die dekorativen Werke, zur Ausschmückung des Gotteshauses und der gottesdienstlichen Geräthe bestimmt, als besonders bezeichnend für den Geist dieser Epoche zu erwähnen. Es wurde schon bemerkt, dass die byzantinische Prachtliebe zu solchen Zwecken die kostbarsten Stoffe, edle Metalle, Perlen und Gesteine anzuwenden liebte. Von der Sophienkirche zu Constantinopel wird berichtet, dass der Chor durch silberne Säulen und Schranken abgeschlossen war, dass der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, dass goldgestickte Teppiche die Oeffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Diese byzantinische Prachtliebe verbreitete sich rasch über die abendländische Christenheit. Ueberall wetteiferten die Kirchen in der Kostbarkeit ihrer Ausstattung, überall griff ein Streben nach Verwendung der prunkvollsten Stoffe um sich und liess das Künstlerische dem Materiellen untergeordnet erscheinen. Besonders wurden um den Beginn des 9. Jahrhunderts, als die römischen Bischöfe durch die Freigebigkeit der Karolinger auch zu äusserer Macht und ansehnlichem Besitzthum gelangten, die Kirchen Roms mit unglaublicher Prachtverschwendung bedacht. Die Peterskirche erhielt damals eine über alle Beschreibung kostbare Ausstattung: silberne Platten überzogen die Thürflügel, den Fussboden vor der Gruft des heiligen Petrus, den Querbalken unter dem Triumphbogen, Goldplatten sogar den Boden der Gruft selbst; daneben werden zahlreiche Gold- und Silbergeräthe, Lampen und Leuchter, Altarbekleidungen, Bildwerke von denselben Prachtmetallen erwähnt. Obwohl

an diesen Werken häufig getriebene Reliefgestalten und plastische Ornamente verschiedener Art vorkamen, war der Eindruck doch mehr ein malerischer als plastischer, wie denn die Verbindung verschiedener Prachtmetalle, Perlen und bunter Steine, wozu noch oft der Schmuck zierlicher Emaillen kommt, überwiegend die Lust an reicher Farbenwirkung bezeugt. Eine Anschauung solcher Prachtarbeiten gewähren die Bekleidung des Hochaltars von S. Ambrogio in Mailand aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, der inschriftlich von einem Meister *Wolvinus* herrührt und die Pala d'oro von S. Marco zu Venedig, im 11. Jahrhundert zu Constantinopel gefertigt. — Als Beispiel der Prachtgewänder jener Zeit mag die sogenannte Dalmatica Karls des Grossen im Schatz von S. Peter in Rom genannt werden, die freilich wohl erst im 12. Jahrhundert entstanden ist.



Fig. 197. Krone des h. Stephan. Ofen.

Dieselbe Prachtliebe verbreitete sich nun auch bei den Völkern des Nordens, bei Germanen, Slaven und andern Nationen und beschränkte sich nicht bloss auf kirchliche Zwecke, sondern erstreckte sich selbst über die Bedürfnisse des profanen Lebens. Für alle diese Anforderungen wusste die byzantinische Kunst mit ihrer durchgebildeten Technik, mit dem Glanz ihrer Goldschmiedearbeiten, trefflich zu sorgen, zumal bei diesen Werken durch Perlen und edle Steine, farbiges Schmelzwerk und Niello (d. h. im Metall eingelegte Ornamente oder Figuren), auch durch Filigran, d. h. aufgelöthete Metallfäden von zartester Feinheit in mannichfachen Mustern eine reiche polychrome Wirkung im Sinn und nach dem Vorgange alt-orientalischer Kunst das Auge halbbarbarischer Völker ebenso zu bezaubern wusste, wie sie noch jetzt dem Gebildeten durch die Harmonie des Effekts und die meisterliche Ausführung hohe Befriedigung gewährt. Ein Beispiel bietet die im Schlosse zu Ofen aufbewahrte Krone des h. Stephan (Fig. 197), deren unterer Goldreifen mit den zackenförmigen Aufsätzen allem Anschein nach als Geschenk des byzantinischen Kaisers Michael Dukas um 1075 nach Ungarn gelangte, während der vielleicht noch ältere kreuzförmige Bügel mit dem gesammten oberen Theile später hinzugefügt wurde. Das Diadem ist ein Werk höchster Pracht in ächt byzantinischem Style, besetzt mit Saphiren, welche mit Emaildarstellungen wechseln. Auch die sogenannte Krone Karls des Grossen in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien ist ein ähnliches Werk byzantinischer Technik.

Nun traf aber diese byzantinische Kunst bei den Völkern des Nordens auf einen denselben angeborenen eigenthümlichen dekorativen Styl, dessen früheste Zeugnisse wir in den zahlreichen bronzenen, goldenen und silbernen

Geräthen und Schmuckgegenständen der germanischen und keltischen Gräber kennen lernen. In Deutschland wie in der Schweiz, in England und im scandinavischen Norden hat man eine grosse Anzahl solcher Gegenstände gefunden, deren Entstehung in die Zeiten vom Untergange der römischen Macht bis zur karolingischen Epoche zu setzen ist. Eine Aeusserung dieser nordischen Kunstrichtung haben wir schon in den irischen Miniaturen angetroffen, dort freilich in einer aufs Aeusserste getriebenen Schärfe und Einseitigkeit. Allein derselbe Geschmack war, wenn auch ohne diese Uebertreibungen, den sämmtlichen nordischen Nationen, sowohl den Kelten

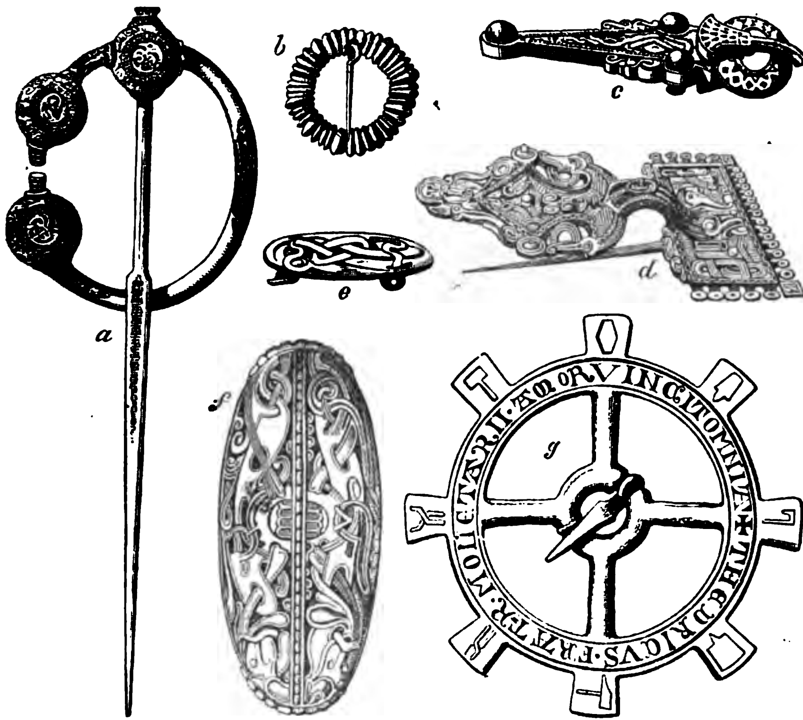


Fig. 198. Germanische Nadeln und Spangen.

wie den Germanen, gemeinsam und brachte in der untergeordneten Sphäre kunsthandwerklicher Erzeugnisse Werke hervor, denen ein gewisser ornamentaler Reiz und das Verdienst einer selbständigen Auffassung nicht abzusprechen ist. Hauptsächlich sind es die Schmucksachen, die Diademe, Hals- und Armbänder, besonders aber die grossen Gewandnadeln (Fibulae) mit welchen man den Mantel auf der Brust oder der Schulter befestigte, die Spangen und Gürtelschnallen, welche diesen Styl zeigen. Ihre Gesammtformen sind meistens den römischen nachgebildet, aber in der Ausschmückung herrscht ein von der Antike abweichender, ja ihr entgegengesetzter Styl. Geht jene auf feine plastische Durchbildung der Form aus, die sie mit bildnerischem Schmuck vegetativer und figürlicher Art

maassvoll ausstattet, so zeigen diese germanischen Schmucksachen eine mehr in ruhigen Flächen angelegte Form, die auf malerische Ausfüllung berechnet ist. Eine solche wird dann in allerlei Linienspielen, Punkten, Zickzacks, Kreisen und Spiralen (Fig. 198 c, d), am meisten aber in jenen Verschlingungen von bandartigen Ornamenten gesucht, welche auch in den irischen Manuscripten eine grosse Rolle spielen. (Fig. 198 a, e, f.) Die uralte Technik des Flechtens von Bändern oder Riemen ist offenbar die erste Quelle dieses Elementes, der streng eingehaltene Flächencharakter beweist aber, dass vorzugsweise durch die Holzschnitzerei dieser Styl in das Reich der Kunstgebilde eingeführt worden ist. Der grüblerische Sinn

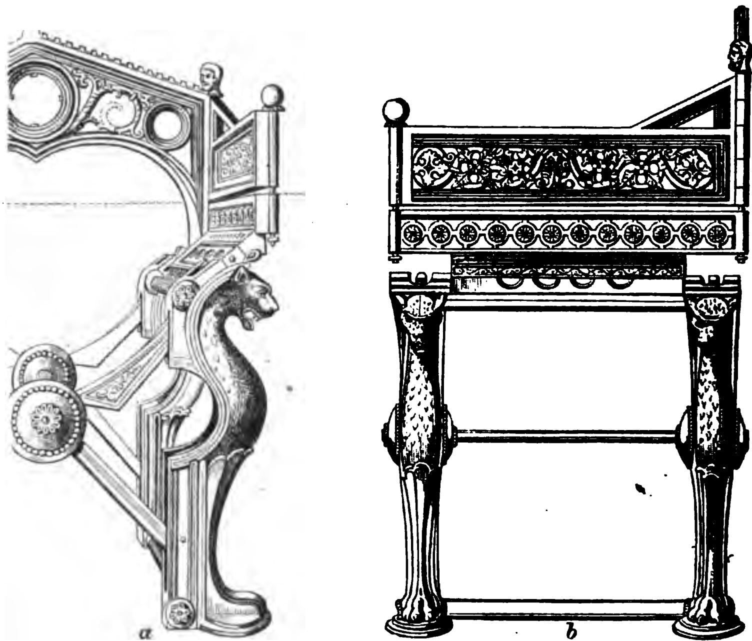


Fig. 199. Der Sessel Dagoberts. Paris.

der nordischen Völker, ihr Hang zum Phantastischen, ihre Vorliebe für Combinationen, in welchen die subjective Stimmung und Laune sich auszusprechen vermag, hat offenbar diese Richtung ins Leben gerufen, die vermöge der unendlichen Mannichfaltigkeit von Verbindungen dem erfindenden Geist völlige Freiheit lässt, während das Reich der natürlichen Organismen seine bestimmten Gesetze dem schaffenden Künstler aufzwingt. Wo in den einzelnen Fällen Schlangen und Vögel, Köpfe von Menschen oder Thieren eingemischt werden, geschieht es in phantastisch-spielender Art und in durchaus nebensächlicher Anordnung.

Auf diesen ornamentalen Styl wurde nun die Technik und Ueberlieferung byzantinischer Kunst angewendet, als die nordischen Reiche zu einer gewissen Kulturfähigkeit heranwuchsen und mit der antiken Civilisation, wie sie hauptsächlich von Byzanz vertreten wurde, in nähere Be-

rührung kamen. Sei es, dass byzantinische Künstler sich diesem Geschmack zu fügen suchten, sei es dass nordische Goldschmiede sich die byzantinische Technik anzueignen und mit dem heimischen Formensinn zu verschmelzen wussten, genug, es sind in verschiedenen Orten, von den rheinischen Gauen bis tief in die Steppen Ungarns und Rumäniens hinein, hinreichende Beispiele gefunden worden, welche diese Mischung in charakteristischer Weise veranschaulichen. Sie geben einen lebendigen Commentar zu den Berichten der Zeitgenossen, welche von der Sucht nach Gold, kostbaren Gewändern und barbarisch überladenem Putz nicht genug zu schildern wissen. Solcher Art ist der Schmuck des fränkischen Königs Childerich († 481), welcher in dessen Grabe zu Tournay gefunden wurde; der merowingische Goldschmuck von Wieuwerd, jetzt im Museum zu Leiden; der wahrscheinlich vom Burgunderkönige Sigismund herrührende Schatz von Gourdon, welcher in das Museum des Louvre gelangt ist; vorzüglich aber der prachtvolle Fund von Guerrazar bei Toledo, jetzt ebenfalls in Paris befindlich. Die Hauptstücke des letztern sind mehrere goldene Kronen, wie sie zum Aufhängen vor den Altären bestimmt waren, und von denen eine den Namen des westgothischen Königs Receswinth († 672) trägt. Diesen westlichen Funden treten neuerdings einige aus östlichen Gebieten entgegen, welche denselben dekorativen Sinn, die linearen Spiele, die Schlangen- und Vogelköpfe zeigen und damit die Anwendung von farbigen Glasflüssen und edlen Steinen verbinden. So der auf der Puszta Bakod entdeckte, jetzt im Museum zu Pest befindliche Schmuck, sowie der früher zu Petreosa in der Wallachei ausgegrabene, der ins Museum von Bukarest gelangt ist.



Fig. 200. Tassilokelch. Kremsmünster.

Dass es nicht an einheimischen Goldarbeitern fehlte, solche Prachtwerke zu schaffen, erhellt aus der Geschichte des heiligen *Eligius*, der im 7. Jahrhundert den Königen Chlotar und Dagobert durch seine Kunst diente und sich durch seine Tugenden nicht blos zum Bischof, sondern gar zum Heiligen aufschwang. Da er einen goldnen Sessel für den erstgenannten König gearbeitet hatte, so ist man auf die freilich sonst nicht begründete Vermuthung gekommen, der im Louvre aufbewahrte, aus der Abtei von S. Denis stammende und durch eine alte Ueberlieferung als „Sessel Dagoberts“ bezeichnete Stuhl sei vom h. Eligius gearbeitet. Wie dem auch sein mag, jedenfalls ist dieses ausgezeichnete Bronzewerk (Fig. 199) ein Beweis von der Kunstfertigkeit jener Zeit, zugleich aber von der immer noch leben-

digen Nachwirkung klassischer Anschauungen. Denn sowohl die Gesammtform des Klappstuhls, wie die edle plastische Gliederung, namentlich die schönen als Pantherköpfe charakterisirten Füsse gehören der antiken Tradition, während nur in dem Ornament der Rücklehnen ein selbständiger Formensinn auftritt.

Noch merkwürdiger ist ein anderes Werk, das die Metallarbeit der karolingischen Epoche uns vor Augen bringt: der im Stift zu Kremsmünster in Oberbaiern befindliche Kelch, inschriftlich als Geschenk des Herzogs Tassilo bezeichnet, welcher 788 abgesetzt wurde, diese Stiftung also jedenfalls vorher gemacht hat. Es ist ein Werk aus Kupfer mit eingelegten Silberniellen, welche am Fusse die Brustbilder von vier Heiligen, am oberen Theil Christus und die Evangelisten darstellen, dazwischen aber alle Flächen mit linearen Mustern, Bandverschlingungen und am obern Rande mit phantastischen Drachengebilden ausfüllen. (Fig. 200). Dieser ornamentale Styl sowie die barbarische Rohheit der Figuren weist auf die Hand eines einheimischen Künstlers, der unter dem Einflusse der damals in Süddeutschland wirkenden irischen Mönche und ihrer Kunstrichtung stand. Maassvoller und mehr von der antiken Ueberlieferung getragen war der lombardische Meister, welcher etwas später die schon oben erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand ausführte; aber in den ornamentalen Umrahmungen wendet auch er die germanischen Band- und Flechtornamente mit Vorliebe an. Ein neuer Beweis, wie die antike Tradition und die germanische Sinnesrichtung damals im Kampfe mit einander lagen, ohne noch die künstlerische Ausgleichung gefunden zu haben.

Ueberblicken wir die altchristliche Kunst in ihrer gesammten Erscheinung, so lässt sich nicht verkennen, dass sie anfangs von frischer Begeisterung getragen einen kräftigen Anlauf nimmt, grosse Grundformen neu hervorbringt, einen Kreis idealer Gestalten schafft, dann aber bald kraftlos wird, im Wollen und Können nachlässt und endlich theils in verknöcherten Schematismus, theils in rohe Verwilderung ausmündet. Diese Erscheinung mag uns unerfreulich dünken, — nothwendig und heilsam war sie doch. Die Völker des antiken Kulturkreises hatten sich erschöpft und vermochten, selbst unter dem Anhauch einer neuen religiösen Anschauung, unmöglich ein frisches Leben von Grund aus zu gestalten. Sie waren aber doch fähig, eine dem Kultus entsprechende Kirchenform und eine Summe bildnerischer Gestalten noch für alle Zukunft als mächtige Typen hinzustellen, und dass sie mit den Mitteln der antiken Kunst dies vermochten, ist vielleicht der schlagendste Beweis für die unerschöpfliche Lebenskraft derselben. Hierin lag aber auch die Schranke ihres Schaffens. Die germanischen Völker waren noch zu wenig entwickelt, um ein entscheidendes Gewicht in die Wagschale der Kunstentfaltung werfen zu können. Verfielen sie doch selbst im staatlichen Leben noch immer den Reminiscenzen römischer Zeit, wie schon die Erneuerung des Cäsarenreiches durch Karl den Grossen beweist. Um wie viel mehr mussten sie in der Kunst dem Uebergewicht der antiken Tradition in altchristlicher Fassung und Umbildung erliegen! Und selbst wo wir schon ein erstes Regen des germanischen Kunstgeistes bemerkten, war er noch zu wenig geschult, zu phantastisch regellos, um sich schon

zu edel und klar durchgebildeten Schöpfungen zu erheben. Andere Zeiten mussten kommen, wo die Uebermacht antiker Bildung nicht mehr so allgemein das Leben beherrschte, wo das Selbstgefühl der germanischen Stämme sich in neuen staatlichen Gestaltungen ausgeprägt hatte, um auch dem geistigen Bedürfniss einer selbständigen Kunstweise genügen zu können. Für diese Folgezeit die grossen Grundzüge festgestellt zu haben, aus welchen ein unendlich reiches, vielgestaltiges Schaffen sich entfalten konnte, ist das bedeutsame Verdienst der altchristlichen Kunst.

ZWEITES KAPITEL.

Die Kunst des Islam.

---

1. Charakter und Kunstgeist der Araber.

Dem Orient sollte der Monotheismus in einer andern Gestalt, als die des Christenthums war, vermittelt werden. Zwar hatte auch der Osten sich nicht ganz der christlichen Lehre verschlossen, allein vielfache Streitigkeiten und Heresien hatten die Form derselben bald entstellt. So blieb es denn Mohamed vorbehalten, den Glauben an den einzigen Gott unter den Völkern des Ostens zu verbreiten. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von Alters her der Glaube Abrahams geherrscht, und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein roher Götzendienst, daneben die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne war allgemein eingedrungen, und selbst an Bekennern der mosaischen und der christlichen Lehre fehlte es nicht. Wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele, meist feindselige Stämme gespalten, die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohamed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Ueberzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Der Geist seines Volkes wurde daher nicht in die Ferne zur Meerfahrt getrieben, sondern dem schweifenden Nomadenleben zugeführt. In der unabsehbaren Oede der Wüste, unter dem glänzenden wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Ueberschwänglichkeit wie zu scharf einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgränzen, keine mannichfachen Formen des

Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Beschränkung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegränzte, seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose, irrt flüchtig von einer Anschauung zur andern und lernt nicht die Ruhe gewinnen, welche zur festen Ausprägung bestimmter Gestalten gehört. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes, hierin der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte, und den die Araber lange vor Mohamed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten, war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Vielgötterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung unterlegen waren. Dass aber der Glaube an den Gott Abrahams in Arabien noch in vielen Gemüthern fortlebte, wenn er sich auch mannichfach mit fremdartigen Elementen, selbst mit christlichen gemischt hatte, bezeugt nur um so bestimmter das Bedürfniss nach einer monotheistischen Anschauung.

In Mohamed's Lehre erhielt diese nun eine geläuterte Gestalt, und im Wesentlichen, besonders im Glauben an eine Auferstehung und eine ewige Fortdauer eine dem Christenthum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber dem theils abstrakteren, theils sinnlicheren Leben des Orients angepasst: ersteres durch die ungetheilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnissvolle Aufnahme eines fatalistischen Prinzips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl nun dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Grossmuth jedem Moslem vorgeschrieben sind, mangelt doch durch jene seltsame Mischung der Religion des Mohamed jene höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hilfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermesslichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft, sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, dass im J. 644 beim Tode Omar's, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohamed's, das Gebiet des Islam von Tripoli bis an die Gränzen Indiens, und vom indischen Ocean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloss Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das grosse Reich der Perser, Aegypten und die Nordküste Afrika's umfasste. Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten schwachen Anfängen des Mohamedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sicilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Theil eine grossartige eigenthümliche Kultur prächtige Denkmäler ge-

schaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem eine verfeinerte Bildung nicht zur Seite stand. Kein Wunder daher, dass sie sich vielfach dem Einfluss der fremden Kulturformen beugten, und dass dieselben namentlich für die Kunst maassgebend wurden. Sie selbst hatten eben so wenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, dass sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten, oder dass sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu aber enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen, und ein Gesetz Mohamed's verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge als die mosaischen Tafeln dies gethan. Nicht bloss die Furcht, in den heidnischen Götzendienst zurückzufallen, veranlasste dies Verbot, sondern es war überhaupt wie der ganze bildlose Kultus ein Ausfluss der abstrakten Sinnesrichtung der Araber, sowie der Unfähigkeit ihrer maasslos schweifenden Phantasie, sich zu plastischer Auffassung zu sammeln. Diese schroffen Gegensätze im Wesen der Araber erzeugten gleiche Contraste in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Thatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab. Diese Eigenschaften machten sie vorzugsweise zur poetischen Betrachtung geneigt, und wirklich finden wir schon in der ältesten Zeit bei ihnen Wettgesänge der Dichter, die vor versammeltem Volke die Thaten und den Ruhm ihres Stammes sangen, und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Für die bildende Kunst dagegen brachte die besondere Sinnesart der Araber keine hervorragende Befähigung mit sich. Durch das Bilderverbot wurde zunächst alle künstlerische Thätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen sie sich vielfach dem Style, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an; in Indien und Aegypten lässt sich vorzüglich ein mächtiger Einfluss der grossartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Aehnlich wie ihre Religion war auch ihr Baustyl ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente. Und wie die Welt ihrer Phantasie eine rastlos bewegte, schrankenlose war, so ist auch ihre Architektur voll von Schwankungen, Willkürlichkeiten und scheinbar ohne Regel. Ihr fehlt das fest bestimmte Gepräge, das nur da sich ergeben kann, wo die Phantasie im Bunde mit der zügelnden Ueberlegung sich zu klaren Gestaltungen verdichtet. Statt dessen bietet die Baukunst der Araber ganz dieselbe Verbindung scharfer Contraste dar, welche auch ihrem geistigen Wesen anhaftet: kahle, trockene Aussenseite neben phantastisch überreich geschmücktem Innern; monotone, wüste Massen und eine zauberhaft verschlungene, glühende Ornamentik; todähnliche Starrheit und unerschöpflich reiches Leben.

2. Die Architektur des Islam.

Die Entfaltung der mohamedanischen Architektur[1] knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christenthums entsprechen. Eine geräumige Halle (Mihrab) für die Betenden mit einem besonders heiligen Raume (Kiblah), wo der Koran aufbewahrt wird,

[1] Vgl. Denkm. d. K. Taf. 38. 39. 40. (V.-A. Taf. 29 und 21.)

ist Haupterforderniss jeder Moschee. Daran schliesst sich ein grosser Hof mit einem Brunnen für die Waschungen der Pilger. Schlanke, thurmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schliesslich verbindet sich manchmal ein kuppelartiges Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage. Aber aus diesen Grundzügen hat die mohamedanische Kunst keine allgemein gültige und bestimmte Gestalt ihrer Gotteshäuser zu entwickeln vermocht. Sind nur jene wesentlichen Kultusbedürfnisse befriedigt, ist namentlich nur die Richtung der Halle des Gebetes nach dem heiligen Mekka gewahrt, so lässt die Ausbildung des Grundrisses manche Freiheit. Indess kann man doch die Anlage der Moscheen auf zwei Typen zurückführen: entweder einen weiten ungefähr quadratischen Hof, rings von Hallen umgeben, welche nach der Seite des inneren Heiligthumes eine grössere Tiefe bekommen, wie die Moschee Amru zu Alt-Kairo (Fig. 201), oder eine nach byzantinischen Mustern als centraler Kuppelbau aufgeführte Anlage, wie die Moschee zu Tabriz (Fig. 202).

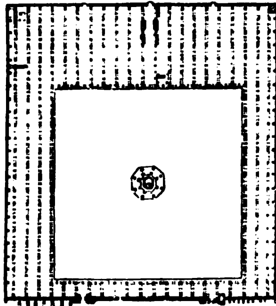


Fig. 201. Moschee Amru zu Alt-Kairo.

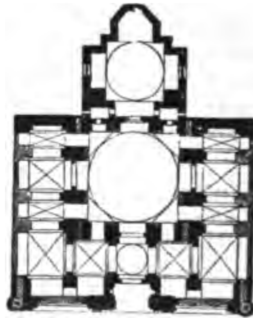


Fig. 202. Moschee zu Tabriz.

Bei der künstlerischen Ausprägung dieser Grundformen macht sich zwar kein neues construktives System, wohl aber eine Reihe neuer Einzelformen geltend. Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig, nicht ernst genug, um die Architektur in construktivem Sinne bedeutend zu fördern, während gerade die Beweglichkeit ihrer Phantasie dahin führte, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen Tradition hinzuzufügen. Bei den ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kam ein mannichfaltiger Säulen- oder Pfeilerbau zur Anwendung, dessen Verbindung jedoch nur selten im Halbkreisbogen geschieht. Dem rastlos schweifenden phantasievollen Sinn sagten complicirtere, freier bewegte Formen mehr zu, und so entstand der Spitzbogen, ein aus zwei Kreissegmenten zusammengefügter Bogen, der die Möglichkeit einer mannichfaltigern, bald steileren, bald gedrückteren Verbindung zuliess; ferner der Hufeisenbogen (Fig. 203), der aus einem über den Halbkreis hinausgehenden Segment des Kreises besteht und dadurch ebenfalls eine grössere Schlankheit und ein keck phantastisches Leben gewinnt; endlich der Kielbogen, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt, um mit auswärts geschweifter Spitze zu enden (Fig. 205). In allen diesen Formen spricht sich die Vorliebe des Orients für reich geschwungene, üppig geschwellte Linien aus.

In der Ueberdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden System der Holzdecke, oder dem byzantinischen Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Ueberwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich über dem Grabmal des Stifters. In allen diesen Fällen bleibt sie der von den Byzantinern angewendeten Construktion treu, und nur ihre äussere Form, wo sie hervorragend sich markiren soll, erhält entweder einen stark überhöhten oder vielfach geschweiften, ausgebauchten Umriss, der übereinstimmend mit den Bogenlinien die besondere Phantastik des orientalischen Sinnes bezeugt.

Neben diesen schlichten, herkömmlichen Deckenbildungen entsteht nun aber bei den Arabern früh eine ihnen ausschliesslich angehörende Form der Wölbung, die mehr als irgend ein anderes Detail ihren Charakter ausdrückt. Sie erwächst aus einer Anzahl einzelner nischenartiger Gewölbkappen, die wie Consolen über einander vortretend sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschliessen, nicht unähnlich den Bienenzellen oder den Stalaktitengrotten (Fig. 204). Sie werden in mannichfacher Weise verwendet, vorzüglich um die Zwickel der Kuppeln auszufüllen und also einen gefälligen Uebergang von der Wand zur Wölbung, vom Quadrat zum Kreise zu bewirken; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben. Aus leichtem Material, aus Gyps und Stuck geformt, haben sie keinen höheren constructiven Werth; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist um so bedeutender. Doch lässt sich diese nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohamedanischen Bauten auffassen, und gerade hier finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Styles.



Fig. 203. Nische zu Tarragona.

Die Ornamentik der Araber schliesst sich nicht wie in der antiken Kunst der edlen Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie nimmt eine entschiedene Richtung auf die Flächendekoration. In buntem Spiele werden die Wände mit einer unerschöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so dass man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird. Zu beweglich und flüssig ist aber die Phantasie des Arabers, als dass er einzelne Gestalten der Natur, sei es aus der Thierwelt oder dem Pflanzenreich, in ihrer Besonderheit bestimmt auffassen und durchbilden sollte. Jede Einzelform dient ihm vielmehr nur als flüchtiger Anhalt und Uebergang zu

einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muss, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen,

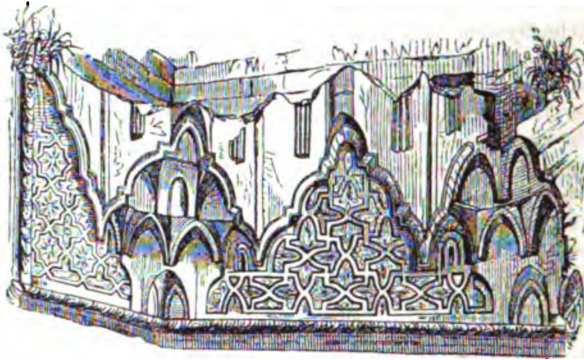


Fig. 204. Aus der Kuba bei Palermo.

welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Thierform in einer nur selten naturalistischen,

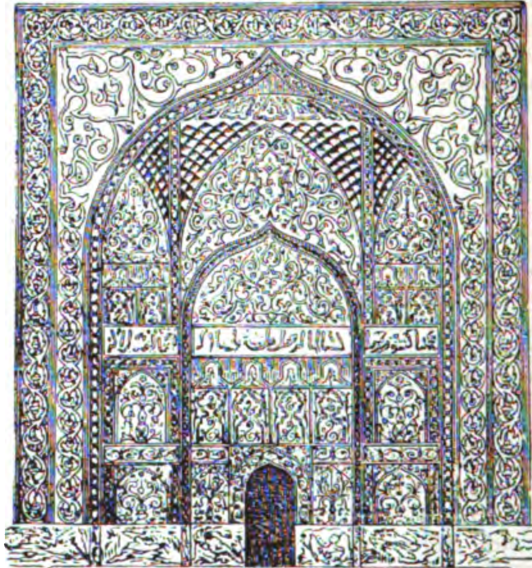


Fig. 205. Portal zu Iconium.

fast immer vielmehr schematisirt phantastischen Behandlung mit allerlei linearen, reich verschlungenen geometrischen Figuren (Fig. 205). Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie

eben sowohl wie der grübelnde combinirende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, ihre teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge gleichsam zur Beruhigung ins Bewusstsein bringend.

Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so dass friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluss gewähren, oft auch verschlungene Bänder ein ganzes Feld abgränzend umziehen. Besonders erhalten auch die einzelnen Bogenöffnungen rechtwinklige Umfassung von reich geschmückten Arabeskenbändern, so dass, wenn auch ein strengeres, aus der Construktion fliessendes Gesetz sich nicht bemerklich machen kann, doch eine Art von Organismus, eine rhythmisch bewegte Gliederung in dies heiter ornamentale Spiel Gesetz und Regel bringt. Alle Flächen der Wände, die Bogenlaibungen, die Säume und Umfassungen der Arkaden werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen, und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursivschrift als Friese und Rahmen eingestreut, um sowohl das Auge zu reizen, als dem betrachtenden Sinn Anregung zu gewähren.

All dieser Reichthum aber schmückt nur das Innere; dem Aeusseren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit zugetheilt, so dass auch darin ein scharfer Contrast der Behandlungsweise vorherrscht. Dennoch versteht die Architektur des Islam, wo es nöthig ist, auch nach aussen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz und bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

3. Die Denkmäler.

a. In Aegypten und Sicilien.

Was in Arabien, Palästina und Syrien an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt das unklar Schwankende, Abhängige der noch jugendlichen Kunst. So scheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in alterthümlicher Weise errichtet; so ahmt die Moschee El Aksa auf dem Tempelberge zu Jerusalem, ursprünglich mit fünf, nachmals mit sieben Schiffen, noch überwiegend die Anlage christlicher Basiliken nach, verbindet damit jedoch einen Kuppelbau; ebenso die grosse Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus, die als Nachbildung jener zu bezeichnen ist. Als eines der bedeutendsten Werke dieser Frühzeit wird sodann die sogenannte Omarmoschee, d. h. die vom Kalifen Abdelmelek im J. 688 auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee zu Jerusalem bezeichnet werden müssen, obwohl es nicht an Stimmen fehlt, welche dieselbe als ein byzantinisches Werk ansehen.[1] Und wenigstens byzantinische Einflüsse scheinen sich in der Anlage und Construktion zu verrathen.

[1] Die Bauten Constantins am h. Grabe. von *F. W. Unger.* Göttingen 1863. Vgl. dagegen: Neue archit. Studien etc. in Palästina, von Prof. *Sepp.* Würzburg 1867. Endlich *Fr. Adler*, der Felsendom, der jenen Forschern gegenüber den arabischen Ursprung des Baues vertheidigt.

Um den berühmten Fels mit der „edlen Höhle“ zieht sich eine Rotunde von 66 Fuss Durchmesser, deren (spätere) Holzkuppel sammt den Oberwänden von zwölf korinthischen Säulen und vier zwischen sie gestellten Pfeilern gestützt wird. Ein breiter achteckiger Umgang, durch eine im Oktogon aufgeführte, auf acht Pfeilern und sechzehn Säulen ruhende Mauer in zwei Schiffe getheilt, umgibt den inneren Bau. Diese äussere Stützenreihe, deren Säulen den Kämpferaufsatz zeigen und durch Architrave, darüber noch durch entlastende Rundbögen mit den Pfeilern verbunden werden, verräth den ausgesprochen byzantinischen Styl. Eine prachtvolle musivische Ausstattung, zum Theil noch aus der Zeit der Gründung, schmückt das Innere.

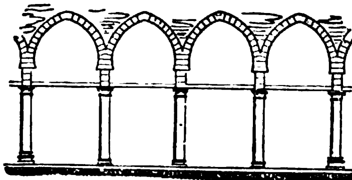


Fig. 206. Arkaden der Moschee Amru.

In Aegypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen, klar ausgeprägten System und zu imposanter Durchbildung.[1] Angesichts des tiefsinnigen Ernstes und der Gediegenheit der uralten Pharaonenbauten, erhob sich hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Grossartigkeit. Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus, und die klare bestimmte Form des Spitzbogens tritt hier zum ersten Mal in die Erscheinung. Eine Menge

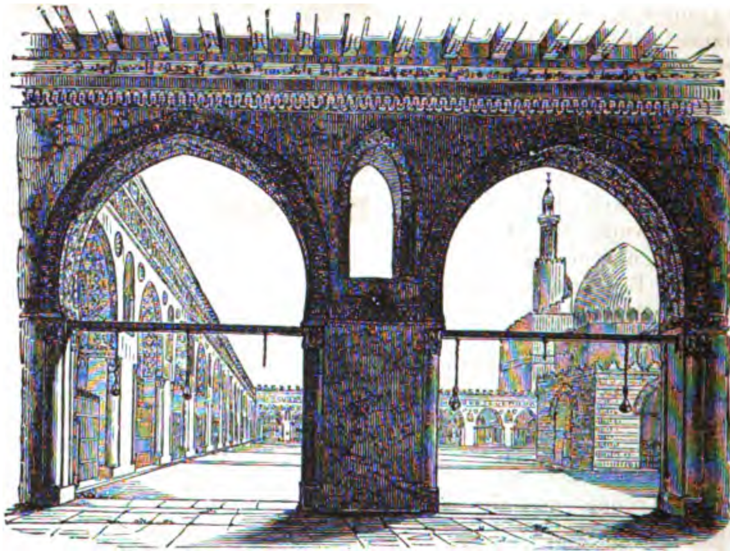
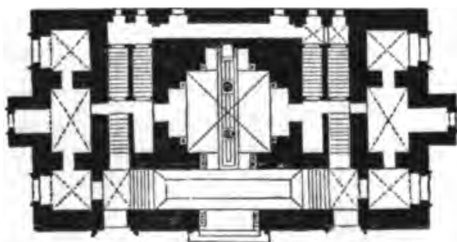


Fig. 207. Aus der Moschee Ibn Tulun.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 39. — Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monumens de Kaire. — *Girault de Prangey*, monumens arabes d'Egypte etc.

prächtiger Denkmale erhebt sich und macht die neue Residenz des Landes, Kairo, zu einer der glänzendsten des neuen Reiches. Ein kleines Monument, der sogenannte Nilmesser auf einer Insel bei Alt-Kairo ist dadurch von Bedeutung, dass seine Wandnischen zum ersten Mal nachweislich die Form des Spitzbogens zeigen, unbedingt eins der frühesten Denkmale desselben, mag er nun vom ersten Bau, aus dem Jahr 719, oder von der Herstellung des Jahres 821 herrühren.

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes im Jahre 643 gegründete und in der Folgezeit bedeutend erweiterte Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 245 Fuss lang sind, und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (Fig. 201), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämmtlich von antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine grössere Höhe zu erreichen, sind den Kapitälen hohe Mauerwürfel aufgesetzt, über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen (Fig. 206). Die Standfähigkeit der Säulen wird durch eingespannte hölzerne Streben gesichert. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Ibn Tulun vom Jahr 885 eine höhere Bedeutung, da hier durch die Ausbildung eines mächtigen Pfeilerbaues mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und mit reicher Ornamentation der Bogenflächen die volle monumentale Ausprägung einer neuen architektonischen Form bemerkbar wird. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Fig. 207 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt, und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern, den in mehreren Absätzen aufsteigenden Minaret sammt der von aussen emporführenden Treppe, und die ernste monumentale Form der Kuppel veranschaulicht.


Fig. 208. Grundriss der Zisa.

Aus dem 11. Jahrhundert rühren sodann die prachtvollen Mausoleen der Khalifen bei Kairo, stattliche Kuppelbauten von strenger Anlage auf quadratischer Grundform. Ein zierlicher Zinnenkranz schliesst die viereckige Mauer ab, von welcher in phantastisch bewegten Formen der Uebergang zu der stark überhöhten runden Kuppel gewonnen wird. Eine hohe Portalnische, mit Stalaktitengewölben reich geschmückt, bezeichnet den Eingang. Als Werke der späteren Epoche nennen wir die Moschee Barkauk vom Jahr 1149, deren Arkaden mit Kuppeln überwölbt sind; ferner die überaus prachtvolle Moschee Hassan aus dem 14. Jahrhundert, endlich aus dem 15. die Moschee El Moyed, deren Hallen wieder auf Säulen ruhen und deren Decken und Wände glänzende Ausstattung zeigen.

Nach Sicilien[1] drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüthe in fortwährender Steigerung sich beinahe drei Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, sind nicht einmal mit Gewissheit auf die Zeit der arabischen Herrschaft zurückzuführen, obschon sie ihrem Charakter nach derselben angehören. Der bedeutendste Rest dieser Art ist ein bei Palermo gelegenes Lustschloss, die Zisa. Trotz moderner Umgestaltung lässt sich in der Anordnung des Grundrisses (Fig. 208) und in dem Gesammtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 88 Fuss hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der 112 Fuss langen Façade öffnet sich dagegen ein hohes, mit Doppelsäulchen eingefasstes Portal. Es führt in ein corridorartiges Vestibül und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese, reiches Täfelwerk der Wände und die in den Ecken und in der Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Ueppigkeit einer paradiesisch gesegneten Landschaft zu köstlicher Anmuth steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloss der Kuba, von dessen Details wir unter Fig. 195 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach datirt es jedoch erst aus der normannischen Zeit, und wurde von König Wilhelm II. erbaut.

b. In Spanien.

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüthe, eine so consequente Entwicklung erfahren, wie auf der pyrenäischen Halbinsel.[2] Schon im Beginn des 8. Jahrhunderts geschah die Eroberung des Landes, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mauren blieb, die dort unter Abderrhaman ein selbständiges Reich gegründet hatten. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verlieh dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste und dadurch zugleich eine consequentere Stufenreihe von Entwicklungsphasen, als die arabische Kunst anderwärts zu durchlaufen vermochte. Es ist ein edler, liebenswürdiger, hochherziger Geist, der die Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien bezeichnet, und der in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und

---

[1] *Gally Knight*, Saracenic and norman remains in Sicily. — *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

[2] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 38 (V.-A. Taf. 20). — *Girault de Prangey*, essai sur l'architecture des Arabes en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris 1841. — *Al. de Laborde*, voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 4 Vols. — *Villa Amil*, España artistica y monumental. 2 Vols. Paris. — *Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, herausgeg. von Fr. Kugler. Stuttgart 1858. — Einiges auch in den Monumentos arquitectónicos di España. Fol.

Kunst seine Verklärung fand. Die Architektur nahm in reger Weise Theil an diesen glänzenden Vorzügen.

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahre 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens Cordova eine prachtvolle Moschee, die den berühmten Heiligthümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte (Fig. 209). Sie bestand aus einer elf Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der ganzen Länge misst. Im 10. Jahrhundert wurden noch acht Schiffe hinzugefügt, so dass die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfasst und der Grundplan des Gebäudes 560 Fuss Länge, bei 400 Fuss Breite misst. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe der etwa 20 Fuss breiten Schiffe nur gegen 30 Fuss, und auch diese Höhe ist nur durch eine äusserst sinnreiche und künstliche Construktion ermöglicht worden.

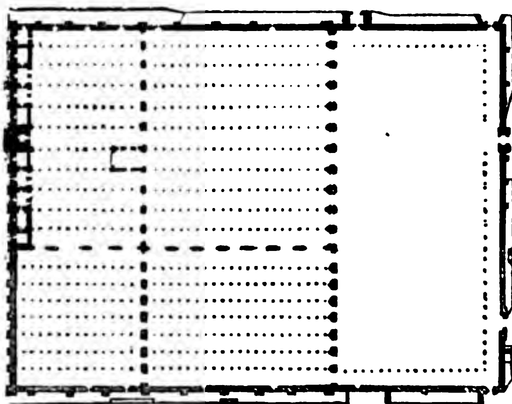


Fig. 209. Grundriss der Moschee zu Cordova.

Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 10 Fuss lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbögen, führte aber zugleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitäle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die darauf ruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente. Auf diese geschickte Weise festigte man die Säulenreihen untereinander, ohne hölzerne Streben zu bedürfen, und erreichte für das Gebäude eine bedeutendere Höhe.

Reicher noch gestalten sich die Formen dieser Construktion in dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der sogenannten Kapelle „Villa Viciosa“. Hier verschlingen sich die Bögen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreistheilen zackenartig zusammengesetzt, die abwechselnd aus weissen Hausteinen und rothen Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich die

kleine achteckige Kiblah, deren Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift (vgl. Fig. 210) und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Diese prachtvoller ausgeführten Theile gehören einer späteren Bauperiode, dem 10. und 11. Jahrhundert an; dennoch zeigen ihre Details noch entschieden byzantinischen Einfluss, wie auch die Säulen des ganzen ausgedehnten Baues theils antik, theils in byzantinischer Formbehandlung der Antike nachgebildet sind. Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt zur christlichen Kathedrale umgewandelt wurde und dabei manche Umgestaltung erfahren musste, ist doch der ursprüngliche Eindruck im Wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen zauberhaft malerischen, phantastisch üppigen Reiz empfängt. Dagegen ist das Aeussere auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

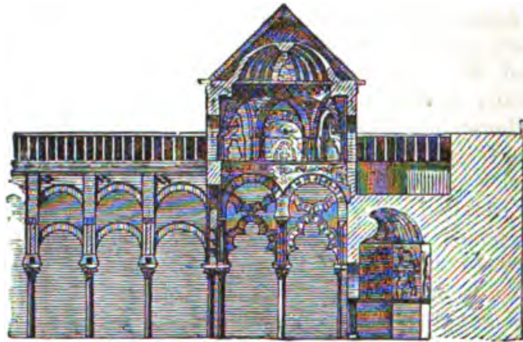


Fig. 210. Durchschnitt aus der Moschee zu Cordova.

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von Sevilla an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Theilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die sogenannte Giralda, der ehemalige Minaret der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten (Fig. 211). Abweichend von der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich den Minarets eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und erreicht bei 43 Fuss Breite im Quadrat eine Höhe von 174 Fuss, welche durch die moderne Bekrönung bis auf 260 Fuss sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert, deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Ornamentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungen aufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen getheilt, mit Hufeisenbögen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.

Seinen Höhenpunkt erreichte der maurische Styl jedoch erst in den

Bauten, welche die glanzvolle Schlussepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen.[1] Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegränztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien der Geist ihrer Kultur noch einmal kurz vor dem Verlöschen zu strahlendem Glanze aufzuflammen. Die gewaltige Veste der Alhambra auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada thürmte sich seit etwa 1250 empor, und der von derselben umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde Manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte indess erst Karl V. einen grossen Theil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestyl zu setzen. Was indess erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit eines poetisch verklärten Ritterthums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Mährchens vorzuführen.


Fig. 211. Giralda zu Sevilla.

Die Anlage des Schlosses gruppirt sich, nach der Sitte südlicher Länder und namentlich des Orients, um zwei offene Höfe, die mit Wasserbassins, Fontainen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Tritt man von der Seite des alten Haupteinganges ein, wo jetzt die (auf unsrer Abbildung Fig. 212 heller schraffirten) Theile des Palastes Karl V. angränzen, so befindet man sich in dem 70 Fuss breiten, 126 Fuss langen Hof der Alberca, der an seinen beiden Schmalseiten von einer Säulenhalle eingefasst wird. Dem Eingange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibül und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Thurme der „Saal der Gesandten", der ein Quadrat von 34 Fuss bildet und in den über 9 Fuss starken Mauern auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen erweitert wird. Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das bis zu 58 Fuss ansteigende Gewölbe. Diese Theile waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begränzt, ist nur in geringem Maasse erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume.

Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter offner Hof dar, etwas kleiner als der erste, 61 Fuss breit und 108 Fuss lang, aber an Reichthum, Zierlichkeit und Glanz der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmückten Springbrunnen, namentlich in der Mitte eine mächtige Schaale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben hat. Rings umziehen Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald ein-

[1] *Goury* and *Owen Jones*, plans, elevations etc. of the Alhambra. 3. Vols. Fol. London 1842. — *Gir. de Prangey*, souvenirs de Grénade et de l'Alhambra. Paris.

zeln, bald zu zweien oder gar zu dreien gruppirt, als ob jede strenge architektonische Regel dem heitern Spiel sich beugen sollte. Oestlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den „Saal des Gerichts", während in der Mitte den Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der Saal der beiden Schwestern, von zwei grossen Marmorplatten des Fussbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschliesst, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiss vollzogenen Morde der berühmten Familie der Abencerragen erhielt. Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Theile des Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente überdeckt, der Saal der Abencerragen ausserdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs Anmu-

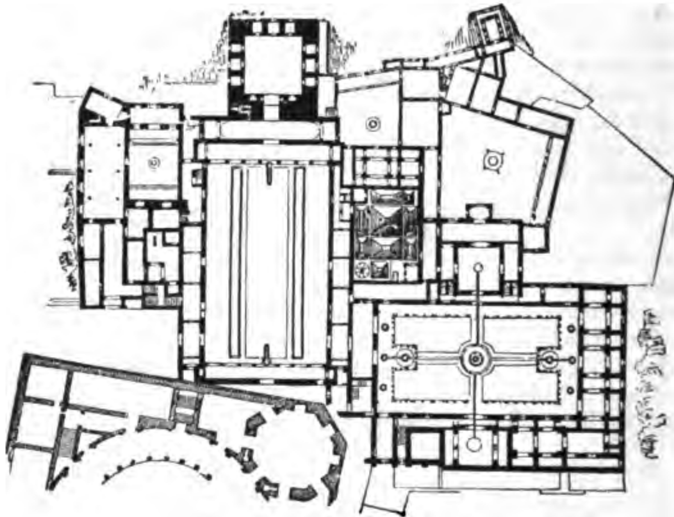


Fig. 212. Grundriss der Alhambra.

thigste mit zwei anstossenden Kabineten verbunden. Ueberallhin führen Kanäle das Wasser des grossen Springbrunnens zu kleineren Fontainen, die das behaglich Wohnliche, träumerisch Poetische dieser Räume vollenden. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Alberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Die künstlerische Ausbildung dieses Grundplans athmet die höchste Leichtigkeit und Anmuth. Der Ernst des streng Organischen wird fast überall durch eine scheinbar ans Unmögliche gränzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schiessen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitäle haben diesen graziösen, schlanken Charakter. Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Theil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder Stalaktiten bedeckt

wird. Nach oben schliesst eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Wo zwei Säulen mit einander verbunden sind, wie in unserem Beispiel (Fig. 213), ist der Kämpfer beiden Kapitälen gemeinsam. Wie diametral verschieden diese ganze Säulenform von allen antiken Traditionen, wie sie ganz selbständig als ein Erzeugniss des maurischen Styles in seiner Vollendung erscheint, leuchtet ein.

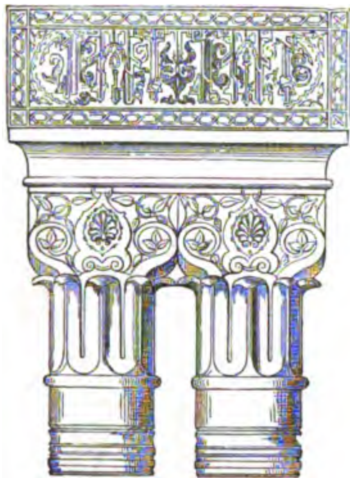


Fig. 213. Kapitäl aus der Alhambra.

Ueber den Säulen erhebt sich nun vertikal aufsteigend ein kräftiger Mauerpfeiler, der mit einem horizontalen Fries abschliesst und damit einen Rahmen bildet, in welchen der Bogen nur wie ein leichtes Füllwerk hineingespannt ist. In überhöhtem Rund- oder Hufeisenbogen erhebt er sich, an seinen Flächen und Kanten so völlig mit durchbrochenen filigranartigen Gipsornamenten, verschlungenen Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten umsäumt, dass er wie ein zartes Gewebe in herrlich schimmernder Farbenpracht dem Auge erscheint (Fig. 214).

Zu all diesen reich bewegten Formen gesellt sich nun, eins der reizvollsten dekorativen Systeme vollendend, eine Ausstattung der Wandflächen, die in solch harmonischer Pracht wohl unerreicht dasteht. Den unteren Theil bildet ein Sockel von glasirten Fliesen, bis gegen 4 Fuss hoch, in einfachen, gedämpften Farben. Die oberen Wandflächen werden durch Streifen mit

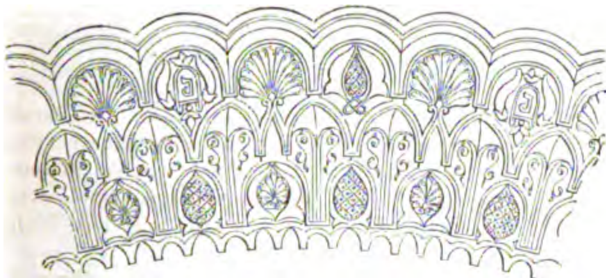


Fig. 214. Bogensaum aus der Alhambra.

goldnen Inschriften auf azurblauem Grunde abgetheilt und in einzelne Felder gefasst, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Blau und Roth strahlen.[1] „Gern überlässt man sich der berauschenden Wirkung dieser mit Recht elfenartig genannten Räume und vergisst darüber den Mangel architektonischer Strenge. Alles athmet den heitersten Genuss eines träume-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 40 A, wo eine farbige Darstellung aus der Alhambra.

risch poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet; hier wird labender Schatten, erquickende Kühlung in phantastisch geschmückten Räumen geboten, und beim Plätschern der Brunnen, beim Spielen des Sonnenlichts durch die Muster der durchbrochenen Bogengarnituren, beim Hauche köstlicher Wohlgerüche musste wohl die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern."

Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausbildung ist das auf einem gegenüber liegenden Felsen erbaute Lustschloss Generalife, durch anmuthigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet (Fig. 215).

Die Technik dieser Gebäude besteht in leichtem, aber mit bewun-

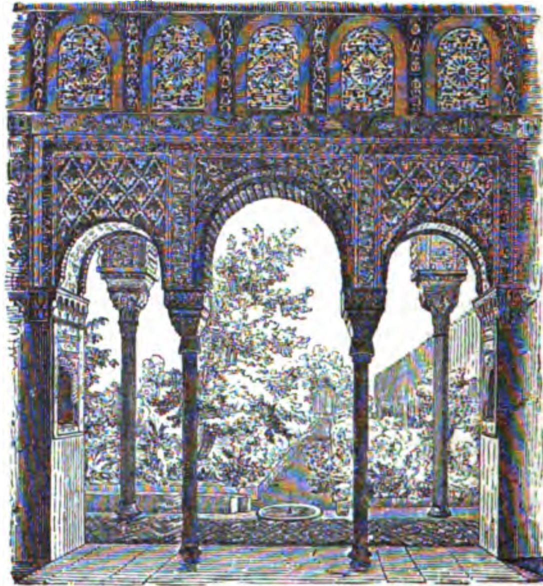


Fig. 215. Portikus von Generalife.

dernswürdiger Sicherheit behandeltem Material: die Masse der auf den Säulen ruhenden Mauern aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bögen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt.

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus dem in der Alhambra mehrfach verwandten selbständig bildnerischen Schmucke hervor. Zwar sind die Löwen des Brunnens schwerfällige, ungeschlachte Beweise eines ungeübten Formensinnes (der indess in ähnlichen Aufgaben bei christlichen Monumenten derselben Zeit ganz Analoges leistete), aber wichtiger erscheinen die auf Pergament ausgeführten Gemälde an den Gewölben der Halle des Gerichts, theils würdige Gestalten maurischer Herrscher, theils

Scenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannichfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmuth, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

c. In der Türkei, in Persien und Indien.

Die orientalischen Reiche wurden ebenfalls zeitig dem Islam unterworfen, doch vertreten ihre glänzendsten Denkmäler die letzte Epoche einer selbständigen mohamedanischen Kunst und bezeichnen den Schlusspunkt einer ebenso reichen als vielgestaltigen Kultur.

Eine anziehende Vorstufe bezeichnen die in Kleinasien[1] unter der Seldschukenherrschaft vom Ausgang des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Denkmäler. Sie stehen unter dem Einfluss byzantinischer, namentlich aber armenischer Bauten, von denen sie die Kuppel und das spitze Steindach derselben entlehnen; auch in der sparsamen Flächengliederung bekundet sich diese Verwandtschaft. Die ornamentale Behandlung und selbst den geschweiften Kielbogen nehmen sie von den Persern auf; aber sogar einzelne Anklänge antiker Kunst wie z. B. die Victorien über den Bogenportalen, machen sich bemerklich. Als vorherrschende Bogenform tritt der Spitzbogen auf. Das Innere dieser Bauten erhält durch prachtvolle Bekleidung mit persischen Faienceplatten, das Aeussere nach dem Vorgang der späteren byzantinischen Kunst durch Anwendung verschiedenfarbiger Steinarten lebendig malerischen Reiz. Ansehnliche Ueberreste von Moscheen, gelehrten Schulen (Medresse's) u. A. m. enthält die alte Hauptstadt Iconium (Konieh); anderes sieht man in Caesarea (Kaisarieh), in Nigdeh, Erzerum u. s. w.

An diese Werke schliessen sich in der Entwicklungsreihe die durch die Herrschaft der Osmanen seit 1326 in diesen Gebieten hervorgerufenen Denkmäler, in welchen eine gediegene Quaderconstruktion, mit buntfarbigem Wechsel des Materials, eine kraftvolle Belebung und Gliederung der Flächen, besonders aber eine bewusste Aufnahme des byzantinischen Centralgedankens die Grundzüge der architektonischen Anlage ausmachen. Das 14. Jahrhundert sieht die höchste Blüthe dieses Styles, die Regierung Murads I (1360-89) ist ihre Glanzepoche. Die grüne Moschee von Nicaea (Isnik) mit ihrer byzantinisirenden Centralform, die grosse Moschee zu Brussa, die noch einmal auf die Anordnung eines gewölbten Hallenhofes zurückgreift, gehören zu den wichtigsten Denkmalen.

Mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahr 1453 trat für den Orient ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung ein.[2] Die prachtvolle Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem grossartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin eine dem Morgenlande geläufige Form war und schon in den früheren Epochen der arabischen Kunst Byzanz einen

[1] Vgl. *Texier*, l'Asie Mineure und dess. Verf. Descript. de l'Arménie etc.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 39. — Travels of Ali Bey. Bd. II. — *J. v. Hammer*, Constantinopolis und der Bosporus. — *F. Adler* in der D. Bauzeitung 1874. No. 17. ff.

grossen Einfluss auf die mohamedanischen Moscheen gewonnen hatte. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Centralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen, denen die feine, schlanke, nadelartig zugespitzte Form der zahlreichen Minarets als pikanter Contrast gegenüber tritt. Die gewaltigsten unter den kaiserlichen Moscheen namentlich, d. h. die von den Sultanen selbst gestifteten Gotteshäuser (Djami-i-Salatin), deren man in Constantinopel allein gegen 20 zählt, sprechen diesen Centralgedanken in zwei Hauptvarianten aus: das eine Mal ist es die von der Sophienkirche stammende Anordnung einer Centralkuppel, an welche sich in der Längenaxe zwei Halbkuppeln schliessen; das andere den Centralgedanken noch schärfer ausprägende Motiv besteht aus einer von vier Halbkuppeln kreuzförmig eingeschlossenen Hauptkuppel. Letzteres tritt zuerst in der von 1463—69 durch einen byzantinischen Baumeister *Christodulos* errichteten Moschee Mahmud II. hervor. Beide Formen beherrschen abwechselnd die türkische Architektur. So findet der Grundriss der Sophienkirche Aufnahme bei der M. Bajasids II. (1497—1505) und bei der sogleich zu erwähnenden Solimanieh, während der Grundriss der Mahmudieh bei der Prinzenmoschee, einem Werke *Sinans* von 1543—1548 sowie der gewaltigen Moschee Achmed I. (1609—14) wiederkehrt. Aller Glanz der Ausstattung vereinigt sich meistens in der musivischen Dekoration des Innern, während das Aeussere meistens vernachlässigt ist. Die mächtigen Bogenlinien der Kuppeln und die schlanken Minarets, welche meistens zu Vieren die Ecken der Moschee und des Vorhofes flankiren (nur die Achmedieh ist mit sechs Minarets ausgestattet), bilden die bezeichnenden Formen des Aussenbaues. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selim II. (1566—74) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die vor Allen prachtvolle Moschee Soliman II., zu Constantinopel, vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppirten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeister *Sinan* ausgeführt.

Persien[1] erlebte unter der Herrschaft des Islam, dem es seit den Tagen Osmans schon unterworfen war, eine lang andauernde Epoche hoher geistiger und materieller Kultur. Wissenschaft und Dichtkunst blühten an den Höfen der Statthalter der Khalifen, die sich bald losrissen und eigne Dynastieen gründeten. Aber erst aus den späteren Epochen, seit Timur gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Land eroberte, sind bedeutendere Denkmale vorhanden, die eine glanzvolle Entwicklung der orientalischen Kunst bekunden. Einen entscheidenden Einfluss gewann die osmanische Architektur auf die persische, seit sie durch Eroberung Constantinopels in der Sophienkirche ein Muster für die grossartige Entwicklung der Moscheenanlage gewonnen hatte. So sollte Byzanz selbst in seinem Untergange noch sowohl auf den Orient wie auf den Occident (wie wir später sehen werden) befruchtend einwirken. Auch die persischen Moscheen nehmen den Kuppelbau auf polygoner oder quadratischer Grundform an und gestalten ihn zu

[1] Denkm. der Kunst Taf. 40 (V.-A. Taf. 21). — *Texier*, Description de l' Arménie etc. Paris 1872 ff. Tom. II. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Perse. — *Ker Porter*, Travels in Georgia, Persia etc.

herrlicher Wirkung. Hohe Portale, reiche Minarets, und zu alledem eine Dekoration, die mehr einem liebenswürdigen Naturalismus in der Aufnahme von Blumen und Pflanzenformen huldigt und damit einen sanften, milden, heiteren Farbencharakter verbindet, das sind die Grundzüge der persischen Bauten.

Eins der vollendetsten unter diesen Werken war die jetzt zertrümmerte Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 202). Ihre Anlage besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 50 Fuss Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit harmonischer Schönheit verbindet.[1] Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiss; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldne Arabesken und In-

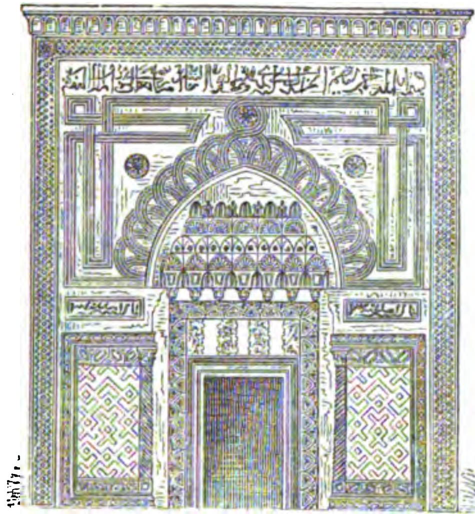


Fig. 216. Portal der Moschee zu Ispahan.

schriften ein. Im Ganzen haben die persischen Arabesken mehr einen naturalistischen, die spanisch-maurischen einen durchaus streng architektonisch stylisirten Charakter.

Höchst glänzend sind sodann die Prachtbauten, welche seit dem 16. Jahrhundert in Ispahan, der Residenz der Sofidendynastie, entstanden. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppiren sich um einen riesigen Platz, den grossen Meidan, der von spitzbogigen kuppelgewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen gewaltig hohen Portalbau zwischen schlanken Minarets zeigt. Das eine dieser Portale führt auf die grosse Moschee (Fig. 216), die gleich der ganzen Bauanlage ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587—1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minarets bereiten auf den glänzenden

[1] Eine farbige Darstellung in den Denkm. d. Kunst auf Taf. 40 A, wo zugleich eine Darstellung der Dekoration aus der Alhambra den charakteristischen Unterschied zeigt.

Eindruck des Inneren vor, dessen Hauptraum von einer Kuppel überragt wird, die mit ihrem ausgebauchten und geschweiften Profil den phantastischen Charakter des Orients ausspricht. Alle diese Formen sind innen wie aussen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiterprangenden Farben, in Weiss, Gelb und Schwarz auf azurblauem Grunde übersponnen, und selbst die mächtige Kuppel ist mit bunt emaillirten Ziegelplatten gänzlich bekleidet, so dass die Massen der Architektur in ein dekoratives Spiel aufgelöst erscheinen. Wie an den Kuppeln, so herrscht die geschweifte Form des Kielbogens auch an den Portalen, die hier eine halbkreisförmige, mit Ornamenten reich geschmückte und mit zellenartigen Gewölben bedeckte Nische umschliesst.

In Indien ist eine Anzahl nicht minder prachtvoller Werke erhalten, die ebenfalls der Schlussepoche des mohamedanischen Styles angehören.[1] Besonders die Herrschaft der Grossmoguln, die seit 1526 aus der Dynastie Timurs sich erhob, hat sich durch grossartige Denkmale ausgezeichnet, deren



Fig. 217. Mausoleum zu Bedjapur.

vorzüglichste der Zeit Schah Akbar d. Gr. und seinem Enkel Schah Jehan, d. h. dem 16. und 17. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schah's nachahmte, so wurde auch seine Kunst in den Grundzügen der persischen nachgebildet. Daher dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minarets, die ausgedehnten Höfe und Hallen. Aber anstatt des zierlichen Gepräges der persischen Ornamentik erhebt sich hier das Aeussere zum Charakter imposanter Massenentfaltung, deren einzelne Theile zwar malerisch contrastiren, die aber in der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nachzueifern scheinen. In der innern Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Prachtmetalle und edler Steine verschwendet, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermährchen verwirklichen.

Schah Akbar baute bei Delhi das Mausoleum seines Vaters und zu

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 40 (V.-A. Taf. 21). — *L. v. Orlich*, Reise in Ostindien. Leipzig 1845. — *Daniell*, oriental scenery. — *Fergusson*, handbook of architecture. Vol. I.

Secundra bei Agra sein eigenes, sowie zu Agra die Dschumna- und die Perlmoschee, Werke, deren Reichthum durch die noch glänzenderen Unternehmungen Schah Jehans übertroffen wurde. Er gründete Neu-Delhi und stattete es mit Prachtgebäuden, namentlich seinem eignen grossartigen Palast und der prunkvollen Dschumna-Moschee aus. Seiner geliebten Gemahlin Nur-Jehan erbaute er bei Agra ein Mausoleum, das gefeierte Taj Mahal, einen aus weissem Marmor ausgeführten Kuppelbau, der, umgeben von blühenden Gärten, sich aus stolzen Hallen erhebt. Durchbrochene Marmorgitter dämpfen das Sonnenlicht, das in den Kuppelraum von 70 Fuss Durchmesser einfällt und die fabelhafte Pracht seiner ganz aus Edelsteinen gebildeten farbenschimmernden Blumen-Mosaiken bestrahlt. Weiter südlich im Dekan finden sich aus derselben Spätzeit zahlreiche Denkmäler, vor Allen die Mausoleen, Paläste und Moscheen in Bedjapur (Fig. 217), deren Composition malerischer, reicher, mehr im Sinn der alten Hindumonumente durchgeführt ist.

4. Anhang. Orientalisch-christliche Kunst.

a. Armenien und Georgien.

In den Kaukasusländern entwickelte sich um die Epoche des 10. und 11. Jahrhunderts ein christlicher Baustyl, der einestheils von Byzanz seine Grundformen empfing, andrerseits aber in der Durchführung derselben Einflüsse der frühmohamedanischen Architektur auf sich wirken liess.[1] Die Grundform der Kirchen befolgt das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt. Liegt darin die Spur byzantinischer Muster deutlich zu Tage, so beweist doch besonders die Ausprägung der Kuppelform eine selbständige Auffassung. Statt der runden, auch nach aussen vortretenden Wölbung steigt hier nämlich ein aus Stein construirtes zeltartiges Schutzdach über der Kuppel empor, eine Vorrichtung, zu welcher vermuthlich in dem gebirgigen Lande klimatische Rücksichten den ersten Anlass gaben. Das Innere gliedert sich meist durch kräftige, mehrfach mit schlanken Säulen zusammengesetzte Pfeiler in verschiedene Abtheilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämmtliche Apsiden treten nach aussen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern werden durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmässig abgeschnitten, und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstossen. Aehnliche dreieckige Nischen finden sich auch an den Punkten der Mauer, die nach innen durch vorgelegte Pfeiler verstärkt sind und also nach sonstiger Bautradition eher eine Kräftigung durch Strebepfeiler als eine Schwächung erheischten. Die Gliederung der Aussenwände geschieht durch ein System von feinen, mageren Halbsäulen, die durch Blendarkaden verbunden sind und sowohl an den unteren Theilen

[1] *Texier*, Description de l'Arménie etc. Tom. I. — *Dubois de Montpéreux*, voyage autour du Caucase etc. Paris 1839. 4 Vols. — *D. Grimm*, Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersburg 1859 ff.

wie am Tambour der Kuppel vorkommen. Ausserdem werden die Gesimse durch flache Friese von bandartigen Ornamenten geschmückt, die jedoch gleich den übrigen Detailformen etwas Aengstliches, Energieloses haben und den so übersichtlich angelegten, so wirksam gegliederten Bauten einen zaghaften, marklosen Charakter geben.

Beispiele dieser Bauweise sind die Kathedrale von Ani, die gleich den übrigen Kirchen des Landes indess nur geringe Grössenverhältnisse hat (Fig. 218). Ebenso die Klosterkirche von Etschmiazin und die Kirche der hl. Rhipsime zu Vagharschabad, mit einer überaus complicirten Durchbildung des kreuzförmigen Grundrisses. Ferner die Kirche zu Ala Werdi und die Muttergotteskirche zu Gelathi in Georgien.



Fig. 218. Kathedrale von Ani.

b. Russland.

Nach Russland kam das Christenthum, und mit diesem die Kunstform von Byzanz aus schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, aber mehr als sonstwo ging es eine innige Verbindung mit dem Orientalismus in seinen ausschweifendsten Launen ein. Die russische Architektur[1] hat einen Geist abenteuerlicher Phantastik, der nicht allein jeder Regel spottet, sondern auch dem einfach Schönen, übersichtlich Klaren nach Kräften aus dem Wege geht. Der Grundplan der Gotteshäuser befolgt auch hier die byzantinische Form; Kuppeln und Tonnengewölbe bedecken die Räume, deren Ausstattung prunkvolle Ueberladung mit Gemälden und kostbaren Steinen zeigt. Ist bei alledem der Eindruck des Innern düster und lastend, so erhebt sich das Aeussere zu einer so ausschweifenden phantastischen Ueber-

[1] Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 35 A, Fig. 8. 9.

fülle, wird so gänzlich von Thürmen, Kuppeln und Kuppelthürmen erdrückt, die in grellen Farben und reicher Vergoldung blitzen, dass das Auge in dem mährchenhaften Wirrwarr sich verirrt. Barbarisch verwilderte Ornamente gesellen sich zu dieser an sich schon überaus bunten Massenentwicklung und vermischen sich im Laufe der Zeit mit den Bauformen des abendländischen Mittelalters und später mit den Details der italienischen Renaissance zu einem tollen architektonischen Quodlibet. Das gepriesene Haupt-



Fig. 219. Kirche Wasili-Blagennoi zu Moskau.

werk ist die 1554 erbaute Kirche Wasili Blagennoi zu Moskau, aus deren niedrigem Körper eine Unzahl von Kuppeln und Thürmen, „wie ein Knäul glitzernder Riesenpilze“ aufragt (Fig. 219).

In der russischen Kirche wird sodann auch bis auf den heutigen Tag ein starker Verbrauch von religiösen Bildern gemacht, die in geistloser Art die byzantinischen Schablonen unabänderlich kopiren und von deren braunen, zähgemalten, monotonen Werken man mancherlei in Museen, namentlich in der königlichen Galerie zu Berlin, antrifft.

DRITTES KAPITEL.

Der romanische Styl.

1. Charakter der romanischen Epoche.

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, nachdem die Fluth sich verlaufen, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl d. Gr. die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreiches gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die barbarisch verwilderte Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den alten Kulturformen anbequemen. Aber zu einem schöpferischen Neugestalten, zu einem frischen Kulturleben konnte es fürs Erste nicht kommen, weil mit der schon stark verblassten antiken Tradition die rohe, aber frische Kraft der nordischen Nationen nicht innerlich verschmelzen konnte. Das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher erst die neue Epoche. Der germanische Geist reagirte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentfaltung, die man im engeren Sinne des Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich kam zuerst noch eine Zeit wilder Verwirrung, und es schien Alles wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir auf dem Felde des künstlerischen Lebens die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit ist dem aller früheren Entwicklungsstufen diametral entgegengesetzt. Während in der antiken Welt die einzelnen Völker sich selbständig neben und nach einander entfalteten, jedes seine Sonderkultur, bedingt durch geistige Anlage und die äussere Naturumgebung, durch den Charakter des Landes, die Einflüsse des Klimas, für sich entwickelte, dann alle Eigenthümlichkeit von der römischen Weltherrschaft erdrückt wurde, treten jetzt alle Nationen in ein Verhältniss gemeinsamer gleichartiger Kulturthätigkeit. Das Christenthum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage, aber seine Herrschaft wollte nicht die Eigenthümlichkeit der Einzelnen in Fesseln schlagen, sondern dem Individuum innerhalb der allgemeinen Schranken eine freie Bethätigung seines Könnens und Wollens gewähren. So entstanden grosse, überall giltige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannichfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloss. So bildeten sich in dieser Epoche die modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform frei und lebenskräftig aus.

Indem nun die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christenthumes, der Reste antiker Kultur zu bemächtigen, ihr eignes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Alterthums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war aber in dieser Epoche die ausschliessliche Trägerin der Bildung, und mit dem Christenthum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gährung und roher Kämpfe ein Asyl für jede höhere Kultur, und von ihnen aus drang allmählich jede Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Ritterthum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt nothwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofssitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiss und Betriebsamkeit beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüthe erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, nicht in der streng despotischen Form der Römerherrschaft, auch nicht in dem freien republikanischen Geist des Griechenthumes, sondern in einem aus altem germanischen Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Bethätigung des Einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unausgesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demuth, kühnem Aufbrausen und weichmüthigem Entsagen, ein Chaos von schroffen Gegensätzen erfüllt diese Epoche. Lag diese Richtung im Wesen des germanischen Geistes, im Charakter einer noch jugendlich gährenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angethan, dieselbe noch zu steigern. Aus der naiven Uebereinstimmung mit der Natur riss sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, dem gegenüber die angeborne Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüther, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur soweit andeuten, als sie zum Verständniss der künstlerischen Entwicklung nothwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu stetig forttreibendem Ringen, zu immer neuen Entwicklungen hinreisst. Vor Allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters, alle höhere Thätigkeit beherrschend, den Reigen anführt. Sie musste wohl zur fast ausschliesslichen Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, einer Zeit, in der die Massen, die Corporationen galten, und der Einzelne in den unübersteiglichen Schranken seines Standes,

seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen zu viel Hindernisse im Wege: vor Allem die schwankende unbestimmte Sitte, die wechselvolle Erregtheit der inneren Stimmung, dann die naturfeindliche Stellung, welche das Christenthum einnahm; die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten Typen immer aufs Neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von ihrer Herrin ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Symmetrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen, denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, dass zur rechten Zeit, wenn die selbstständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

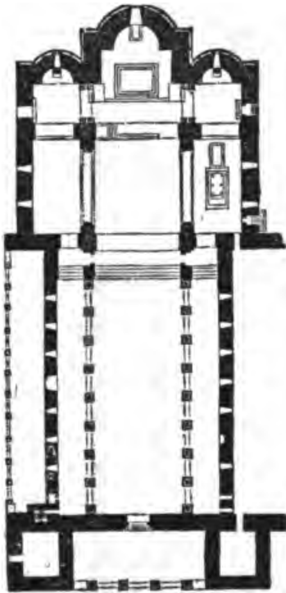


Fig. 220. Kirche von Monreale.

2. Die romanische Architektur.

a. Das System.

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der höchsten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen liessen. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Façade, — die östlichen und die westlichen Theile.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den altchristlichen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltnen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Fig. 220, 221). Mannichmal freilich tritt das Kreuzschiff nach Aussen nicht vor, wie bei Fig. 222, wo es dann bloss durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markirt. Bisweilen lässt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, dass in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schliesst.

Diese Ausdehnung des Chorraumes ward erfordert durch die grosse Anzahl der Klostergeistlichen, die sämmtlich ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch solche Aenderung des Grundplanes wurde der mittlere Theil des Querschiffes, die „Vierung“, ein nach allen Seiten frei liegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebenso vielen hohen Gurtbögen abgegränzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum hohen Chor hinzu, und schloss ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch steinerne Schranken. Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher aus man dem Volke das Evangelium vorlas, woher



Fig. 221. S. Godehard zu Hildesheim.

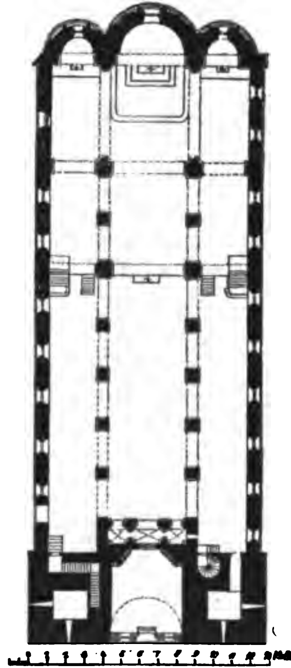


Fig. 222. Dom zu Gurk.

es den Namen Lettner („lectorium“) erhielt. Der ganze Chorraum aber, auch das Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht, und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen, freistehenden Säulen angelegt, die als Begräbnissplatz für besonders ausgezeichnete Personen, die Aebte oder Gründer der Kirche, diente, und ihren eignen Altar erhielt. So wurde der Chorraum auch äusserlich als Allerheiligstes hoch über das für die Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben.

In der räumlichen Ausbildung des Chores entwickelt sich eine grosse Mannichfaltigkeit, von der einfachsten Anlage, die selbst bisweilen die Apsis verschmäht und den Chor geradlinig schliessen lässt, bis zur reich-

sten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendung der Apsiden einen lebendig malerischen Reiz entfaltet. Die Kreuzarme oder die Seitenschiffe erhalten nicht allein ihre besonderen Nischen, sondern die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schliessen mit Apsiden (Fig. 222), oder sie umziehen den Mittelraum als halbkreisförmiger Umgang (Fig. 221) und erhalten eine Anzahl von Nischen, die zur Anlage des Hauptchores eine radiante Stellung haben. Da alle diese Apsiden (auch Conchen genannt) als Altarnischen dienten, so wurde das geringere oder grössere Bedürfniss des Kultus Veranlassung zu entsprechender Ausbildung des Grundplanes. Dies aber war in den verschiedenen Orden, ja in den einzelnen Klöstern desselben Ordens mannichfach wechselnd, je nach der Anzahl der Mönche, nach der Ausdehnung der frommen Stiftung und anderen verwandten Gründen.

Ein weiteres Ergebniss des veränderten Kultus war das Fortfallen des Narthex und des ausgedehnten Atriums der Basiliken. Die ganze Gemeinde der Laien, nicht mehr wie in den ersten Zeiten des Christenthums abgestuft, sollte den freien Zutritt zum Gotteshause gewinnen, und so liess man höchstens eine kleine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies, sich vor dem Hauptportal ausbreiten, und der ehemals im Atrium stehende Cantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Das Hauptportal liegt gewöhnlich in der Mitte der nach Westen gekehrten Schlusswand, so dass dem Eintretenden der feierliche Anblick des fernen, erhöhten Chores mit seiner Apsis sogleich entgegentritt. Manchmal aber erforderte das kirchliche Bedürfniss bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder grossen Abteien auch die Anlage eines zweiten Chores, dem ersten gegenüber am Westende der Kirche, wie es S. Godehard in Hildesheim (Fig. 221) zeigt; ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor. Wo aber die regelmässige Anordnung Platz greift, da wird das grosse Hauptportal im Westen von zwei Thürmen eingeschlossen, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen. Bei Nonnenklosterkirchen wird ausserdem meist über dem westlichen Theile des Mittelschiffes eine Empore auf Säulen eingebaut, wo die Aebtissin mit ihren Nonnen ihren abgesonderten Sitz einnahm. Auch in einigen anderen Kirchen findet sich eine solche Einrichtung, obwohl dort ihr Zweck minder klar festzustellen ist.

Diese wesentlichen Umgestaltungen des Grundplans werden nun auch in der Durchführung des architektonischen Organismus vielfach durch neue Formen ausgeprägt. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschliesslich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten einen neuen Ausdruck. Vor allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika Säulen verwendet (Fig. 220); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, entweder mit denselben abwechselnd oder das je dritte Säulenpaar verdrängend (Fig. 221), wie in den beiden genannten Hildesheimer Kirchen; endlich kommt vielfach die ausschliessliche Aufnahme des Pfeilers in Gebrauch, so dass aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist (Fig. 222). Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich

hinziehen lässt, von welchem bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitäle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen, oder indem man, mit Ueberschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem grösseren Bogen rahmenartig umspannt (Fig. 223). Ueber dem Arkadengesims ziehen sich dann die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach aussen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen. Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden, und zwar gewöhnlich in der Hauptapsis drei, in den kleineren nur je eins.

Bei dieser einfachen Construktion blieb aber der romanische Styl nicht stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und sammt der hölzernen Decke herabstürzten, so dass Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert wurden, gaben zunächst den Anlass zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten ästhetischen Sinne entsprach. Man versuchte die Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum Tonnengewölbe, auch wohl zur Kuppel, doch gingen daraus nur lokale Erscheinungen hervor, ungeeignet, sich allgemeinen Eingang zu verschaffen. Die bessere, freiere, lebendigere Lösung bot sich nur in der Aufnahme des Kreuzgewölbes, das man in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war, und dessen Uebertragung auf die hohen und weiten Kirchenschiffe nur ein Akt des Muthes und gesteigerten technischen Vermögens war. Zuerst begann man damit, die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben zu bedecken, was um so leichter war, da die Breite derselben ungefähr dem Abstande der Pfeiler entsprach, also quadratische Felder sich ergaben. Man spannte demnach von den Pfeilern nach den aus der Umfassungsmauer vortretenden Pilastern Quergurtbögen, zwischen welche dann die Kreuzgewölbe eingefügt wurden. Da man nun einen festeren Unterbau hatte, so ordnete man bisweilen über den Seitenschiffen Emporen an, die sich mit Säulenstellungen gegen das Schiff öffneten und über den Arkaden die Wandfläche durchbrachen (vgl. Fig. 224). Diese Belebung der sonst kahlen Flächen brachte eine so viel freiere Gliederung des Oberbaues hervor, dass man sie oft selbst da festhielt, wo man keine Emporen anlegte und sie bloss als sogenanntes Triforium bestehen liess.

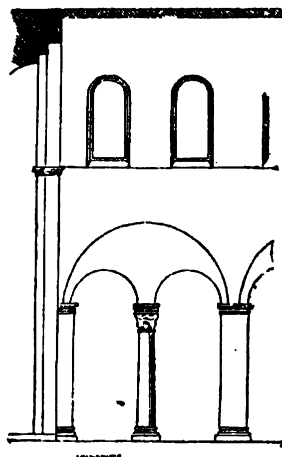


Fig. 223. Kirche zu Huysburg.

Da es nun für die Wölbung des Mittelschiffes ebenfalls quadratischer Felder bedurfte, so liess man, mit Ueberschlagung je eines Pfeilers, von dem folgenden einen Quergurt zu dem gegenüberliegenden aufsteigen und erhielt dadurch ein System von grossen Mittelschiffgewölben, deren immer eins auf je zwei Gewölbjoche jedes Seitenschiffes kommt. So hatte die Basilika ein ganz neues Gepräge erhalten. Nicht mehr standen ihre einzelnen Theile, die aufstrebenden, stützenden und die auflagernden, getragenen in

einem starren Gegensatz, sondern ein flüssiges architektonisches Leben liess die eine Bewegung in die andere übergehen, gab dem Ganzen eine höhere rhythmische Gliederung und bildete aus der sonst so gleichförmigen Arkadenreihe eine Anzahl von Gruppen mit kräftiger vertikaler Theilung (vgl. Fig. 224). Denn die Anlage der Quergurte hatte für die betreffenden Stützen eine Verstärkung zur Folge, die in Gestalt eines Pilastervorsprungs oder einer Halbsäule sich an den Pfeiler legte. So war ein bedeutsamer, auch künstlerisch wirkungsvoller, neuer Organismus geschaffen, dessen technische und ästhetische Vorzüge allgemeine Anerkennung und Verbreitung fanden.

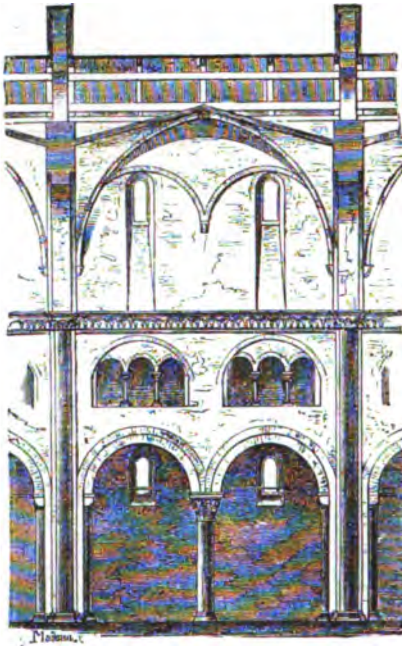


Fig. 224. Aus dem Dome zu Modena.

Für die **Detailbildung** des romanischen Styles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge maassgebend. Wo die **Säule** auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältniss gestaltet; doch gibt es im Allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Maass der einzelnen Theile, und man findet desshalb die verschiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannichfacher Variation. Die Basis hat gewöhnlich die Form der attischen, aber in der Regel fügt man ihr ein sogenanntes **Eckblatt** hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt (Fig. 225). Dies Eckblatt wird in mannichfaltiger Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Thiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen. Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kanellirung, auch keine Anschwellung, höchstens eine Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es gibt aber, namentlich in der späteren überreichen Entfaltung des Styles, Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch, weit entfernt das Wesen der Säule zu charakterisiren, nur als gefällige Dekoration in bunten Bandverschlingungen, linearen Spielen oder spiralförmigen Kanelluren den Schaft umkleidet.

Am wichtigsten ist die Ausbildung des **Kapitäls**, und bei ihr kommt die Lust an mannichfaltigem, reichem Formenspiel zu besonders hoher Geltung. Anfangs suchte man sich mit einer Nachbildung des korinthischen Kapitäls zu helfen, die freilich meistens roh und missverstanden genug aus-

fiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntniss und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Lokalen durch die ganze Epoche des romanischen Styles herrschend blieb. Indess waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um der Sinnesweise der nordischen Völker zu entsprechen. Es wurde daher eine andere, dem romanischen Styl recht eigenthümliche Kapitälform erfunden, die auf kräftige und einfache Weise den Uebergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt. Dies ist das **kubische** oder **Würfelkapitäl** (Fig. 226). In seinem oberen Theile quadratisch, erhält es an den vier Flächen nach unten eine halbkreisförmige Begränzung, um von dort aus in die runde Form des Säulenschaftes überzugehen. Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung, oder aus einer reicheren Composition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandtheil ausmachen. Aber auch hier herrscht in der Zusammensetzung die grösste Willkür, und jede Art von Combination ist gestattet, wenn sie nur wirkt. Die Flächen des Würfelkapitäls bleiben entweder glatt oder sie werden mit kräftigen Ornamenten bedeckt, die in mannichfaltiger Weise aus Pflanzenformen, linearen Verbindungen und selbst Thier- und Menschengestalten zusammengesetzt sind. Aber auch ganze historische Darstellungen kommen an den Flächen der Kapitäle nicht selten vor.

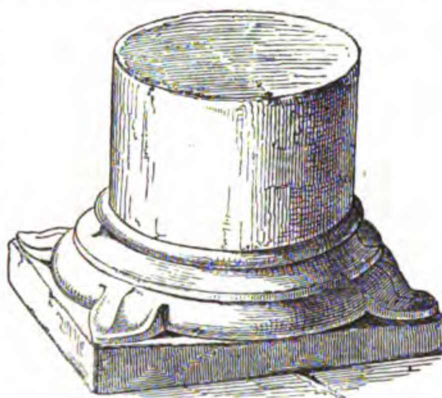


Fig. 225. Säulenbasis aus dem Dom von Parenzo.

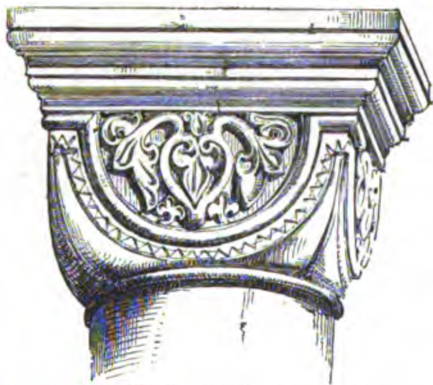


Fig. 226. Würfelkapitäl des Doms zu Gurk.

Neben diesem Kapitäl tritt noch ein anderes, das kelchförmige auf, das entweder einfach oder mit Ornamenten bedeckt, häufig zur Anwendung kommt (Fig. 227). Endlich gehen oft beide Formen, die kubische und die kelchartige, in einander über, wie denn überhaupt die ornamentale Durchbildung die mannichfachsten Gestaltungen mit sich bringt.

Ausser der Säule wird der **Pfeiler** vielfach, entweder ausschliesslich oder abwechselnd mit jener gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, viereckig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuss, der meistens die

Gestalt der attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Combinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben, wobei jedoch fast ohne Ausnahme von der rechtwinkligen Grundform ausgegangen wird. Man bringt an den Ecken eine leise Abschrägung an oder lässt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitäl und ihre Basis haben, aber durch gemeinsamen Sims und Fuss mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden. Diese reiche Gliederung, die den strengen Ernst des Pfeilers mildert, ohne doch seiner Stützfähigkeit Abbruch zu thun, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen

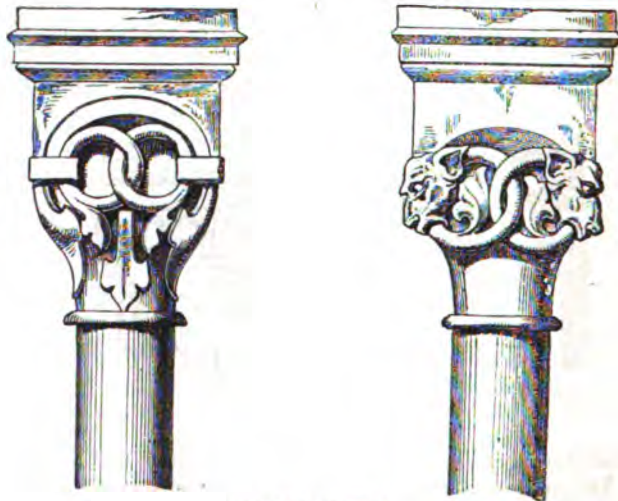


Fig. 227. Kelchkapitäle der Kirche zu Horpácz.

fort, so dass deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält.

Das Aeussere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Thurmbau sich bedeutsam gipfelnd. Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Theilung der Wandflächen verwendet man schmale, pilasterartige Streifen, sogenannte Lisenen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen, und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt wird. Dieser Bogenfries, ein untrügliches Merkmal romanischer Bauten (Fig. 228), wird in mannichfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Consolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher

Profilirung. Ueber ihm schliesst sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sogenannten Stromschicht) gebildet wird (Fig. 228). Noch wirksamer ist der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen abwechselnd erhöhter und vertiefter Steine besteht, oder ein anderer verwandter Fries, der aus ähnlich abwechselnden runden Stäben zusammengesetzt ist. In gewissen Gegenden tritt dann auch wohl in antikisirender Weise, doch in selbständiger Auffassung eine Reihe von Consolen hinzu. (Fig. 229.)

Während nun die ernsten geschlossenen Mauermassen nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen werden, fügt sich in manchen Gegenden an der Hauptapsis und auch wohl an anderen Haupttheilen des Baues, wie Fig. 231 zeigt, eine völlig freie, auf kleinen Säulchen ruhende Galerie hinzu, die einen Umgang um die betreffenden Theile bildet und nicht allein die Mauermasse vermindert, sondern auch dem sonst so ernsten, gemessenen Wesen dieser Architektur eine leben-

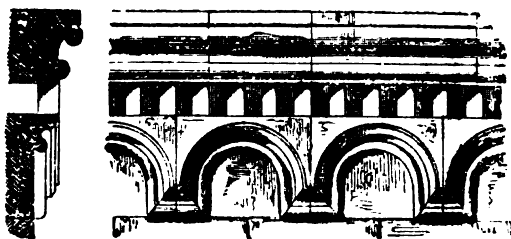


Fig. 228. Rundbogenfries der Kirche zu Wiener-Neustadt.

dige, heitre Bekrönung gibt. Auch ausserdem erhalten die östlichen Theile eine reichere Behandlung, der inneren Bedeutung derselben angemessen.

Besonders wichtig ist sodann die Ausbildung der Façade, für deren Composition durch die unmittelbare Verbindung eines Thurmbaues ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden Seitenschiffe zwei Thürme, in frühester Zeit rund, bald jedoch der besseren Verbindung wegen viereckig. (Fig. 230). Sie schliessen wie mit kräftigem Rahmen den breiten mittleren Theil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal in dasselbe mündet. Bisweilen wird das untere Geschoss in ganzer Breite ungetheilt aufgeführt und mit einem Bogenfries abgeschlossen, so dass erst über diesem die einzelnen Theile sich selbständig entfalten. Manchmal aber wird schon von unten auf durch Lisenen eine der inneren Anlage entsprechende Gliederung der Façade durchgeführt. Die Thürme steigen sodann in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefasst, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Die oberen Geschosse der Thürme erhalten Schallöffnungen, d. h. paarweise oder zu dreien gruppirte und durch Säulchen getheilte fensterartige Durchbrechungen der Mauer, die je weiter nach oben desto grösser und zahlreicher werden, so dass die Masse des Thurmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Häufig wird der Thurm sodann in den oberen Theilen acht-

eckig fortgeführt und der Uebergang aus dem viereckigen Unterbau in einfachster Weise durch eine schräge Abdachung bewerkstelligt.

Den Mittelpunkt der Façade bildet das Hauptportal, dessen Wände auf beiden Seiten sich von innen nach aussen erweitern und mehrfach rechtwinklig eingeschnitten sind, so dass sich Vertiefungen bilden, in welchen einzelne schlanke Säulchen angeordnet werden. (Fig. 235.) Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch durch besondere Kapitäle und Basen hervorgehoben. In ähnlicher Weise setzt sich diese Gliederung der Portalwand an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluss dient. Wo die Oeffnung des Einganges, wie meistens geschieht, mit einem horizon-

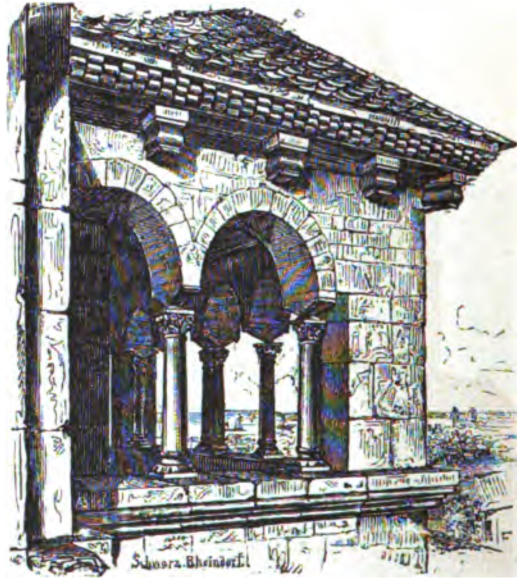


Fig. 229. Kirche zu Schwarz-Rheindorf.

talen Balken geschlossen wird (Fig. 230), bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld, auch Tympanon genannt, welches häufig mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird. An den Portalen entfaltet sich gewöhnlich die volle Pracht der Ornamentation, die mit ihren mannichfachen Mustern nicht bloss die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung oft gänzlich bedeckt. Ueber dem Portal wird manchmal ein grosses Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, wesshalb es den Namen Radfenster erhält. Den oberen Abschluss der Façade bildet entweder das Dach des Mittelschiffes, das dann oft mit einem aufsteigenden Bogenfriese seine Giebellinie auszeichnet, oder es legt sich ein hoch aufragender Querbau als Verbindung zwischen die Thürme. In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannichfaltige Variationen erfahren, prägt sich ein ernst ge-

schlossener, streng und klar gegliederter und an den entsprechenden Stellen reich entwickelter Façadenbau würdevoll und mächtig aus. Die ganze Kirchenanlage erhält in ihm einen bedeutsamen Abschluss, in welchem die Hauptformen des Innern kräftig zusammengefasst sind, und die räumliche Gliederung des Baues sich verständlich ausspricht.

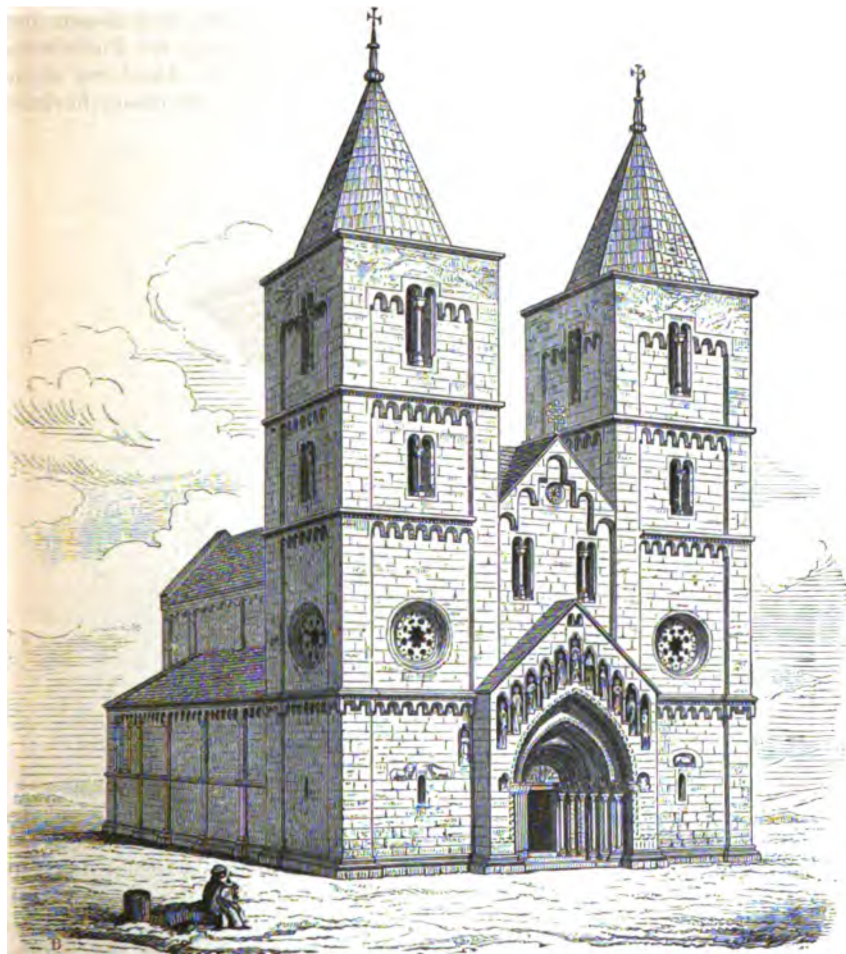


Fig. 230. Façade der Kirche zu St. Ják.

Gleichwohl ist mit diesen Grundzügen die Mannichfaltigkeit der Conceptionen dieses unendlich vielseitigen Styles noch nicht erschöpft. Namentlich durch lebendigere und reichlichere Anlage der Thürme erhebt sich oft die bedeutendere Abtei- oder Kathedralkirche zu grossartig prachtvoller Gruppirung. Dafür wird besonders der Umstand entscheidend, dass über der Durchschneidung von Langhaus und Querschiff oft eine Kuppel emporgeführt wird, die nach

aussen meistens mit achteckigem thurmartigem Körper aus der Masse des Gebäudes aufragt, mit Lisenen und Bogenfriesen gegliedert, oft mit Säulengalerien gekrönt und mit polygonem Pyramidendach abgeschlossen. Zu

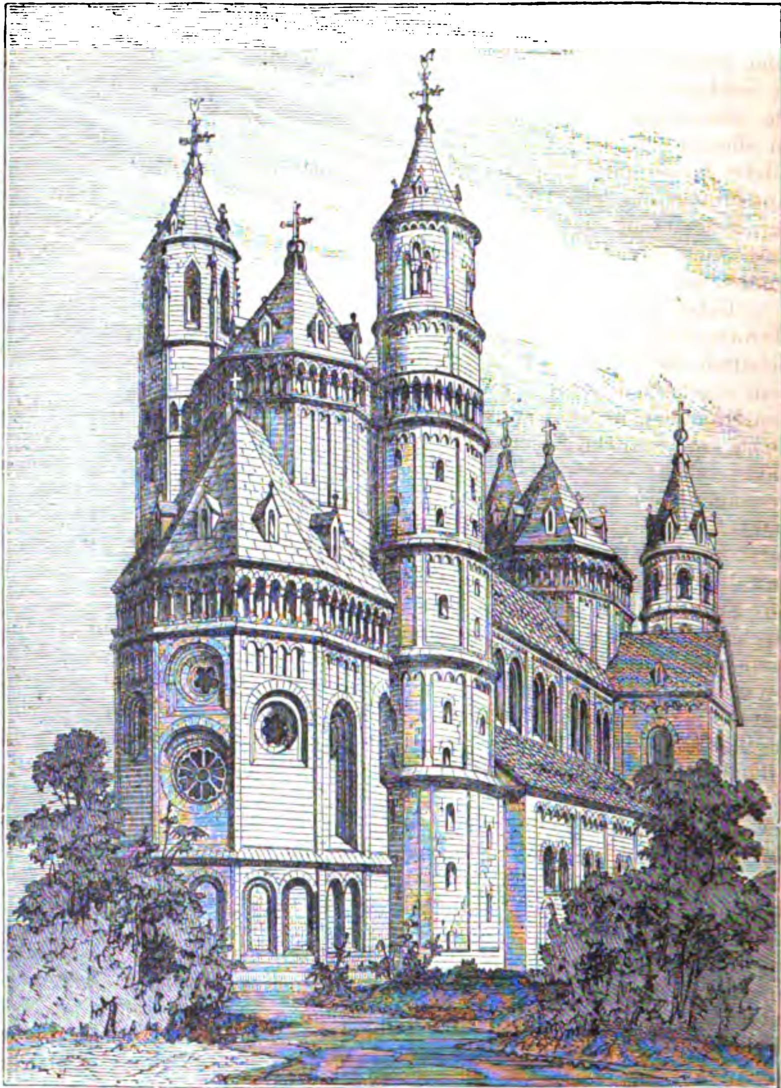


Fig. 231. Dom zu Worms. (Nach Dollinger.)

diesen Kuppeln, in denen ein Anklang an byzantinische Bauweise, wenngleich in völlig selbständiger Ausprägung, nicht zu verkennen ist, treten dann oft auf beiden Seiten des Chores, oder am Ende der Nebenschiffe

schlanke Thürme hinzu; manchmal wiederholt sich die Kuppel auf einem zweiten Kreuzschiff, verbindet sich ebenfalls mit zwei Thürmen, wodurch dann die ganze Anlage einen ungemein stattlichen Eindruck gewinnt (Fig. 231). Für die Ausbildung der Thürme findet der romanische Styl dann ebenfalls ein höchst mannichfaches Gepräge, bildet das Dach, den Helm des Thurmes, sei er aus Stein oder aus Holz construirt und im letzteren Falle mit Metall oder Schiefer gedeckt, bald schlanker, bald stumpfer, bald einfacher, bald in reicherer Gliederung, je nachdem die fortschreitende Entwicklung oder die abweichende Richtung einer lokalen Schule dabei maassgebend wird. In diesem wie in jedem anderen Punkte macht der romanische Styl eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltungen geltend, dass nur eine Andeutung des allgemein Ueblichen gegeben werden kann, da erst aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebenskraft dieser Architektur zu gewinnen ist.

Ueber alle Glieder des Baues ergiesst sich nun eine Fülle von freier Ornamentik, die an Kapitälen, Gesimsen, Säulenbasen und selbst an den Schäften der Säulen ihren Reichthum entfaltet. Zunächst gehört dieselbe dem vegetativen Leben an; Ranken, Blumen und Blätter verbreiten sich an den Kapitälen und Gesimsen in reicher Pracht und grosser Mannichfaltigkeit. Doch ist das romanische Pflanzenwerk niemals bestimmten Naturformen nachgebildet, sondern gibt nur in kräftigen Zügen ein mehr stylistisches, allgemeines Gesetz zu erkennen. Meistens ist es ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sogenannten Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzetförmigen Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Neben diesem Pflanzenwerk kommt an Friesen und Gesimsen, auch besonders an Thürumfassungen häufig lineares Ornament vor, verschlungene und verknotete Bänder, Mäander, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen, Schachbrettmuster, und anderes dergleichen in bunter Auswahl und meist in kräftigem, rundem Profil. Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Thier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art, theils von tief symbolischem Gehalt, theils lediglich Ausflüsse der nordischen Phantastik, und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck in einander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Dass auch hierin grosse Verschiedenheiten, je nach der Epoche, dem Lokal, dem angewandten Material zur Erscheinung kommen, dass es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft freien, eleganten Arbeiten gibt, versteht sich von selbst. Allein auch im Ganzen nimmt die romanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine schulmässige Vollendung der römischen Antike ist verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichthum, eine unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen; der verwandten arabischen Ornamentik aber tritt die romanische mit grösserer Selbstbeherrschung der Phantasie, kräftigerer Ausprägung der Formen und verständiger Beschränkung in der Anwendung entgegen. Gerade diese energische Plastik bezeichnet einen Hauptvorzug der romanischen Architektur.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so werden wir vor Allem durch das frische Leben, mit welchem die germanischen Nationen das Schema der Basilika

erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben, wohlthuend berührt und angezogen. Allerdings ist der Charakter des Baues noch ein hieratischer, ein priesterlich-ernster, wenn auch oft zu festlicher Pracht gesteigert; aber dennoch pulst in ihm die starke selbständige Empfindung des germanischen Volkes, regt sich in seinem Gliederbau der Athem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des Organismus die Plastik sich vielfach bethätigen konnte, so wurde auch der Malerei eine grossartige Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten Christi, seiner Apostel und Heiligen zu schmücken hatte. In der Apsis thront meistens in weitem, mandelförmigem, von Engeln gehaltenen Rahmen (der Mandorla), auf dem Regenbogen sitzend der Erlöser, von Weitem schon dem Eintretenden das Buch des Lebens zeigend. An ihn schliessen sich die Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des alten Bundes. Die Gemälde werden auf dem

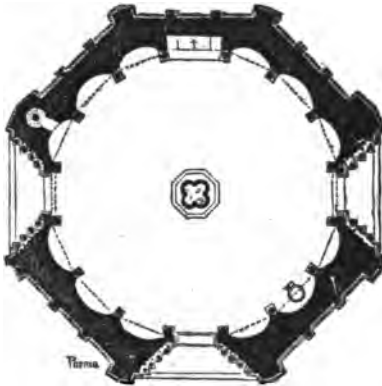


Fig. 232. Baptisterium zu Parma.

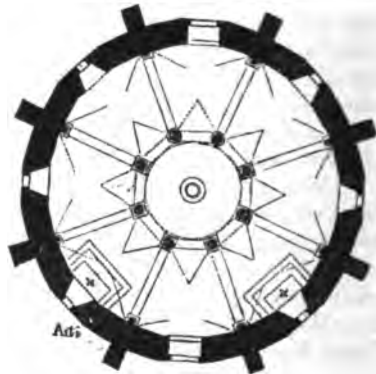


Fig. 233. Baptisterium zu Asti.

trockenen Bewurf ausgeführt, und die Gestalten setzen sich meist in kräftigen Farben von dem blauen Grunde ab. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitäle scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mässige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit. —

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isolirtes Werk betrachtet. Das war es aber nicht, vielmehr nur ein Theil, wenngleich der wichtigste, gefeiertste, eines grossen Ganzen, das sich in mannichfaltiger Gruppirung entwickelte. Die Kirchen waren meistens mit klösterlichen Stiftungen verbunden, deren umfangreiche Gebäude sich an dieselben entweder nördlich oder südlich anschlossen. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang, eine meist gewölbte Halle, die einen ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet. An ihn schliesst sich sodann ein Kapitelsaal für die Berathungen, ein Refectorium oder Speisesaal, sowie die mannichfachen anderen Räume,

die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde aber mit Mauern und Thürmen festungsartig umzogen und gab sich schon von Weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen.

Aber auch eigentlich kirchliche Bauten finden sich vielfach in dieser Epoche, die von dem Basilikenschema abweichen und eine polygone oder kreisförmige Anlage befolgen. Diese sind namentlich bei den Kathedralen die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine centrale Anlage beliebt wurde; ferner die Heiligegrabkirchen oder Todtenkapellen auf den Kirchhöfen (die sogenannten Karner), und endlich finden sich auch sonst wohl abweichende, dem Centralschema sich zuneigende Kirchenbauten. Sind dieselben ohne Umgänge, so pflegt eine reichere Nischenanlage, nach Innen oder nach Aussen tretend (Fig. 232), eine mannichfaltigere Raumentwicklung zu gewähren; ist aber durch einen oder zwei Kreise von Stützen eine Gliederung des Raumes gegeben (Fig. 233), so bildet sich nach Analogie der Basiliken ein höheres Mittelschiff, welches von niedrigen Seitenschiffen als Umgängen umzogen wird. Sodann finden sich bisweilen, namentlich auf Burgen, Doppelkapellen, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Oeffnung im Fussboden der oberen mit einander in Verbindung stehen, und von denen die untere bisweilen als Grabkapelle angeordnet war.[1] Solche Anlagen sieht man noch u. a. auf den Burgen zu Nürnberg, Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut, und in der Klosterkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

Was endlich die Profanarchitektur betrifft, so ist sie namentlich an Schlossbauten bisweilen stattlich vertreten, wo die ernste Massenhaftigkeit der Anlage, die angemessene Gliederung durch Lisenen und Bogenfriese, sowie bisweilen durch Galerien, die sich auf schlanken Säulchen öffnen, einen ansprechenden Eindruck gewährt. So z. B. an den älteren Theilen der Wartburg. Die bürgerliche Architektur ist nur ausnahmsweise in dieser Epoche schon zu monumentaler, künstlerischer Ausprägung gelangt.

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die wir als Merkmal mittelalterlicher Kunst bereits hervorhoben, brachte im romanischen Styl gegen den Ausgang seiner letzten Blüthezeit eine merkwürdige Bewegung hervor, die den strengen, reinen Charakter dieser Architektur allerdings trübte, mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen aufnahm, aber gleichwohl am Grundprincip romanischer Bauweise festhielt und sogar derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gab, deren dieselbe fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Styl und die Gothik gestellt ist, den Uebergangsstyl. Seine Herrschaft beschränkt sich aber auf den Zeitabschnitt von 1175—1250, obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein giltig sind, und auch diese Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden in Form und Wesen gestaltet.

Hervorgegangen war sie aus dem gesteigerten Bedürfniss nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde des Daseins. Das äussere Leben war überall mehr und mehr dem strengen klösterlichen Bann

[1] Vgl. *W. Weingärtner*, System des christlichen Thurmbaues. Göttingen 1860.

entwachsen. Das Ritterthum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichthum zu fühlen. Der Handel führte grosse Schätze und die Anschauung fremder Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Orients bekannt; man sah dort schlanke, heitre, farbenprächtige Werke, kecke, pikante Formen, kühne Combinationen, und das Alles musste auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. Sofort sieht man nun orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes eindringen, unter ihnen am meisten den Spitzbogen, die Kleeblattbögen; aber selbst jene phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnirten Bogens wagen sich, wenngleich vereinzelter, hervor. Indem der abendländische Geist jene spielenden Elemente einer kecken dekorativen Kunst aufnahm, gab er ihnen jedoch allmählich einen anderen, einen neuen, tieferen Gehalt. Nach den ersten schüchternen Versuchen sie einzubürgern wies er ihnen eine feste Stelle in seinem architektonischen System an und legte ihnen das Gesetz eines höheren Organismus auf. Den Kleeblattbogen findet man an Portalen (Fig. 235), an Galerien, Kreuzgangfenstern, und besonders reich und prachtvoll ausgebildet an den Gesimsen, wo früher der einfache Rundbogenfries herrschte. Aber auch dieser selbst wird noch häufig neben der neueren Form angewendet, dann jedoch in so reicher Profilirung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, dass er hinter jenem nicht zurückbleibt.

Ungleich wichtiger noch wurde für die neue Stylentwicklung der Spitzbogen. Auch er sollte zunächst nur einer schlankeren, freieren Entfaltung, einer mannichfacheren Abwechslung genügen. So wurde er denn an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst an den Gewölben in Anwendung gebracht. Aber auch hier ist eine consequente Durchführung der neuen Form keineswegs beabsichtigt; vielmehr wechselt sie vielfach mit dem Rundbogen ab, und namentlich hält man bei Fenstern und Portalen noch lange am Rundbogen fest, während Arkaden und Gewölbe den Spitzbogen zeigen. Diese Aufnahme des Spitzbogens in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Eintheilung desselben bedurfte. Man kam daher bisweilen dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und das Langhaus mit schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann für sich wieder ein rascheres Pulsiren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygon gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung gestrebt. An den Gewölben gibt sich dies darin zu erkennen, dass die Quergurte ein complicirteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischen liegenden Ecken. Ferner werden die Kanten der Gewölbe mit rund profilirten Kreuzrippen ausgestattet, so dass die grossen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markirte Eintheilung zeigen. Noch lebendiger und vielseitiger gestaltet sich oft die Profilirung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. In-

dess geht die eigentlich normale, der neuausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffpfeilers auf eine regelmässige Kreuzanlage aus, so dass den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuzrippen kleinere Ecksäulen entsprechen. Ueberhaupt werden in verschwenderischer Weise schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken, oder in den Arkaden der Kreuzgänge, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden, als Stützen der Bögen gebraucht, so dass daraus eine ungemein lebendige Wirkung sich ergibt. Namentlich in den Kreuzgängen führt dies oft zu glänzender Entfaltung der Architektur, zumal sich damit

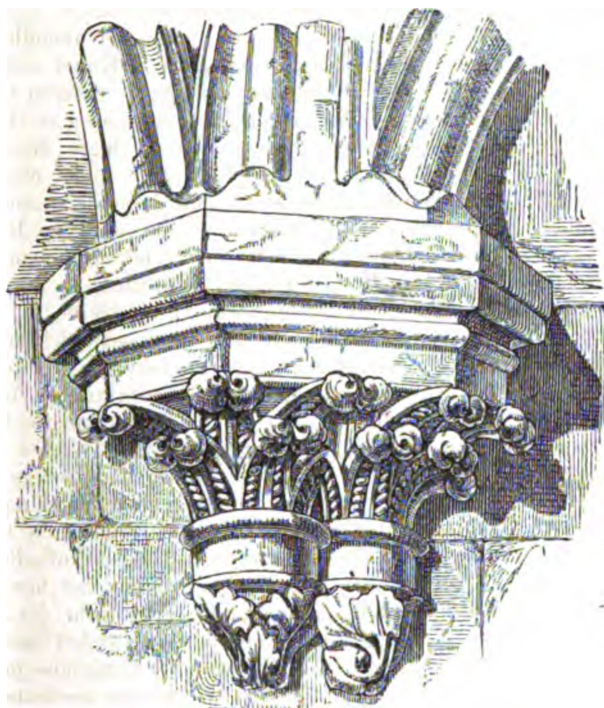


Fig. 234. Kapitäle von Heiligenkreuz.

eine vollkommen durchgeführte Gliederung der Wände verbindet. Aber auch in den grossen kirchlichen Gebäuden bringt die feinere Ausbildung der Pfeiler und die kräftigere Theilung der Gewölbe eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutend abweicht.

Das Streben nach kräftigerer Wirkung, das wir in den Hauptzügen der Architektur schon erkannten, durchdringt nun auch alle Details und bringt besonders in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik eine glänzende Durchführung mit sich. An Säulenbasen, Deckplatten und Gesimsen wird durch tiefe Auskehlung und Unterschneidung, sowie durch scharfes Vorspringen der vielfach gehäuften Glieder eine schlagende, auf lebendige Contraste ausgehende Wirkung erzielt. An den Kapitälen

wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit einem glänzenden Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks, namentlich aber mit knospenartigen, an langen Stengeln sitzenden Blättern ausgestattet (Fig. 234.) Häufig verkröpft sich auch die Säule, oder das Säulenpaar, ja der ganze Pfeiler, und erhält dicht unter dem Kapitäl, wie dieselbe Figur zeigt, einen consolenartigen, mit Laubwerk geschmückten Abschluss. Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, der von ausgekehlten und kräftig vorquellenden Gliedern gebildet

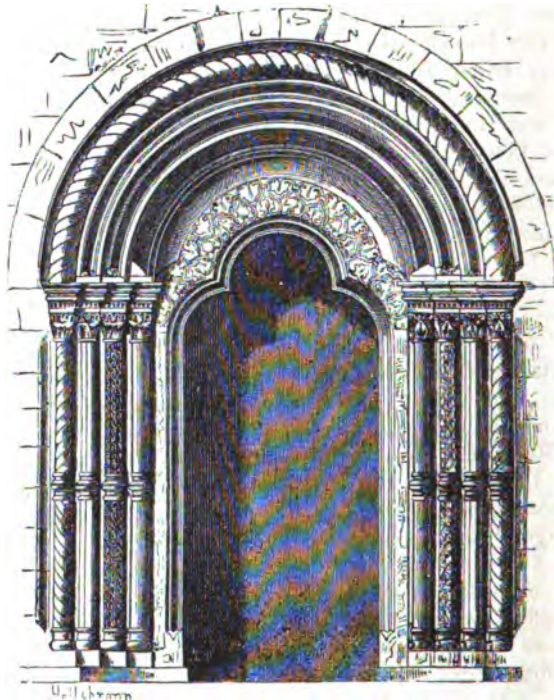


Fig. 235. Portal zu Heilsbronn.

wird. So finden sich auch an den Gewölbrippen oft tellerartige Schilde angebracht.

Endlich bleibt noch zu bemerken, dass auch die Fenster an der allgemeinen Entwicklung theilnehmen. Die Richtung nach dem Freieren, Schlankeren macht sich an ihnen dadurch geltend, dass sie, mag man sie nun rund oder spitzbogig schliessen, weiter und länger gebildet werden, und dass sie öfter zu zweien oder dreien in eine Gruppe zusammentreten, auch wohl sich mit einem kleinen Rundfenster verbinden. Das Streben nach lebendiger Gruppirung, lichter Wirkung und möglichster Durchbrechung der Flächen spricht sich darin aus. Zudem bringt der rastlos nach Neuem suchende Sinn manche andere Fensterformen, runde, mit Halbkreisen

umfasste, halbrunde, lilien- und fächerförmige hervor, und das Radfenster erhält eine glänzendere Entfaltung. Einen wichtigen Theil an der lebendigeren Gliederung der Wände haben sodann auch die zahlreichen Nischen, die gewöhnlich von einer Säulenstellung mit Blendbögen umgeben, vielfach angeordnet und namentlich für die Chorapsiden verwendet werden. Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den Portalen, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt- und selbst im Spitzbogen gebildet, deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitälen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen (Fig. 235).

Aus diesen Elementen bildet sich die letzte Entwicklungsstufe des romanischen Styles bisweilen in einer Schönheit, die denselben erst zu seiner wahrhaft freien, edlen Blüthe gelangen lässt, manchmal aber auch mit phantastischen, bunten, willkürlichen Motiven schillernd und mehr zu dekorativem Spiel als zur Harmonie einer organischen Durchbildung sich erhebend, immer aber ein Beweis von der fast unerschöpflichen Triebkraft, vermöge deren der romanische Styl innerhalb seines scheinbar so strengen Gesetzes eine unendliche Fülle individueller Gestaltungen, bestimmt und lebendig ausgeprägter Einzelrichtungen hervorbringt.

Deutschland.[1]

Wenn wir die Uebersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Styles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Zunächst knüpft sich die neue, selbständige Entwicklung des Basilikenbaues an den Aufschwung, den gerade in Deutschland unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das ganze Leben nahm; sodann hat in Deutschland die Entwicklung der Basilika am meisten zu jener klaren, consequenten Form geführt, welche bei scharfer Ausprägung eines selbständigen Sinnes, sich doch fast völlig von einseitigen, phantastischen und übertriebenen Richtungen frei hält; endlich ist der romanische Styl so allgemein, so lange, mit so unverkennbarer Vorliebe in Deutschland gepflegt worden, dass er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei Unterschiede finden sich zwar auch hier, bedingt durch die kleineren lokalen Gruppen, durch den allmählichen Fortschritt in der Entwicklung, endlich durch die verschiedene Beschaffenheit des Materiales: dennoch bleibt eine gewisse Uebereinstimmung in der gesammten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

Flachgedeckte Basiliken von grosser Strenge und Einfachheit der Behandlung finden sich namentlich in den sächsischen Gegenden,[2] welche als ächt deutsche Provinzen am reinsten und schärfsten in allen Kulturbe-

[1] Vgl. Denkm. d. K. Taf. 45 und 46 (V.-A. Taf. 23).

[2] Hauptwerk *L. Puttrich*, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Leipzig 1835—52. — *F. Kugler* und *E. F. Ranke*, die Schlosskirche zu Quedlinburg etc. Berlin 1838, und neuerdings in Kugler's Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I. Stuttgart 1853. — *H. W. Mithoff*, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Fol. Hannover. — *C. Schiller*, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs etc. 8. Braunschweig 1852.

ziehungen hervortreten. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer grösseren Nische, im Schiff sodann meistens einen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Thürme. Ueberaus alterthümlich und streng erscheint die Kirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und vermuthlich mit gewissen Veränderungen noch von dem ersten Bau herrührend. Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, letztere mit unbehilflich antikisirenden Kapitälen; am Westbau sind die beiden runden Thürme und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswerth, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Freier und edler gestalten sich die antiken Reminiscenzen in den Details der Schlosskirche zu Quedlinburg, wo je zwei Säulen auf einen Arkadenpfeiler folgen und eine ausgedehnte Krypta sich unter Chor und Querschiff hinzieht. Die ganze Art der Durchführung zeugt hier von der bereits fest entwickelten Stylform des ablaufenden 11. Jahrhunderts. Eine vollständige Säulenbasilika des entwickelten, aber doch noch strengen romanischen Styls ist die 1105 begonnene Klosterkirche zu Paulinzelle, mit ihren herrlichen Säulen, ihren hohen, zum Theil zerstörten Mauern und der prächtigen, später hinzugefügten Vorhalle eine der schönsten Ruinen mitten im Thüringer Walde. Glänzende Werke verwandter Art, aber schon in der ornamentistischen Pracht der vollendeten Blüthezeit, weist Hildesheim zunächst in seinem Dom, dann besonders in der Godehardskirche vom Jahr 1146 auf, von der wir den Grundriss auf S. 301 gaben. Ihrem Chor ist ein Umgang mit Apsiden angefügt, auf der Vierung ein achteckiger Thurm errichtet, der mit den beiden Westthürmen eine bedeutende malerisch wirksame Gruppe bildet. Noch grossartiger entfaltet sich die Räumlichkeit an der Michaelskirche daselbst. Hier sind zwei vollständige Chöre mit Querschiffen, Apsiden und der eine wieder mit Umgang angeordnet, sodann auf beiden Vierungen stattliche Thürme errichtet, zu denen an den Giebelseiten der Querflügel noch achteckige Treppenthürme kamen, so dass die Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande sechs Thürme besass. Der ersten Anlage vom Jahr 1033, der im Wesentlichen die ganze grossartige Anordnung zugeschrieben werden muss, folgte im Jahr 1186 eine glänzende Erneuerung, welcher die prächtige dekorative Ausstattung angehört. Reiche,

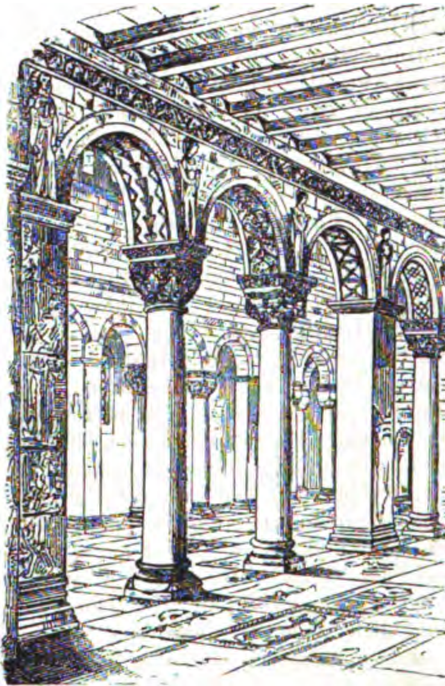


Fig. 236. Michaelskirche von Hildesheim.

mannichfach ornamentirte Kapitäle, elegante Verzierungen der Arkadenlaibungen, statuarischer Schmuck über den Kapitälen in den Seitenschiffen, sowie an den Chorschranken, endlich eine prächtig gemalte Holzdecke im Mittelschiff, zeugen noch jetzt von dem Glanz dieser grossartigen Basilika (Fig. 236). Einfachere Anlagen von strenger Durchführung des Gewölbebaues bei schlichter Dekoration sind die Cisterzienserkirchen zu Loccum bei Hannover und zu Riddagshausen bei Braunschweig, beide mit geradem Chorschluss, zu welchem bei der letzteren noch ein Umgang und Kapellenkranz sich fügen.

Am Rhein[1] ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die vom Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine. Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitälen trennten das gegen 40 Fuss breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen, die Westfaçade mit einem Atrium versehen. Wie sich um diese Zeit ernst und ausdrucksvoll, in ruhigen Massen und klarer, einfacher Gliederung das Aeussere der Bauten gestaltete, erkennt man an dem Westbau des Doms zu Trier, der durch Erzbischof Poppo umgebaut und 1047 beendet wurde. (Fig. 237). — In Hessen gehört die seit 1037 erbaute Klosterkirche zu Hersfeld zu den mächtigsten Säulenbasiliken Deutschlands; in den schwäbisch-alemannischen Gegenden[2] haben sich Säulenbasiliken in den Kirchen zu Hirschau, vom Jahr 1071, Schwarzach, Faurndau, in S. Georg zu Hagenau im Elsass, dem Dom zu Constanz, dem Münster zu Schaffhausen u. s. w. erhalten. Für Franken und Baiern[3] stehen als grossartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Aenderungen in ihren alten Theilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in einem strengen Classicismus behandelten Bauten in Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das Uebrige von S. Emmeran, sowie die Kirchen des Obermünsters und des durch sein phantastisches Portal bemerkenswerthen Schottenklosters S. Jakob. — In den österreichischen Ländern[4] zeigt sich der einfache Basilikenstyl an S. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu Gurk, einer einfach würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen hundertsäuligen Marmorkrypta (Grundriss auf S. 301); ferner in Ungarn der Dom zu Fünfkirchen, eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich der vorigen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Den Reigen

---

[1] *Geier* und *Görz*, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Fol. Frankfurt a. M. 1846. — *Boisserée*, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. Fol. München 1833. — *G. Moller*, Denkmäler deutscher Baukunst. Fol. Darmstadt 1821, fortgesetzt von *Gladbach*. — *C. W. Schmidt*, Baudenkmale von Trier.

[2] *Heideloff* und *Müller*, schwäbische Denkmäler, fortgesetzt von *Leibnitz*.

[3] *J. Sighart*, Gesch. der bild. Künste im Königr. Baiern. München 1862.

[4] *G. Heider*, *R. v. Eitelberger* und *Hieser*, mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1856 ff. I. und II. Bd. — Jahrbuch der k. k. Central-Commission etc. Wien 1856 ff. — Mittheilungen der k. k. Central-Commission, redigirt von *K. Weiss*. Jahrgang 1856 ff. — Aeltere Publikationen von *E. Fürst Lichnowsky*, sowie von *Ernst* und *Oescher* blieben unvollendet.

eröffnet hier der Dom zu Mainz, ein mächtiger Bau, dessen erste Anlage als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika, mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Thürmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Grandiosität übertrifft. Fünfzig Fuss beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes, und 415 Fuss im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande vom Jahre 1081 fand eine



Fig. 237. Dom zu Trier. Westseite.

Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war. Der Eindruck ist bei aller Einfachheit ein höchst grandioser, das Verhältniss ein ungemein schlankes, die aufstrebende Tendenz energisch betont. Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores sammt Querschiff enthält eines der glänzendsten Beispiele der Uebergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Theile mit ihrer Apsis, den beiden Portalen und den beiden Rundthürmen, welche hier

den Bau flankiren, auf ein früheres Werk des 11. Jahrhunderts mit grosser Wahrscheinlichkeit zurückführen.

Ein so ausgezeichnetes Beispiel konnte nicht ohne Nachahmung bleiben, und so finden wir denn bereits gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts den benachbarten Dom zu Speier in einem ähnlichen Umbau seiner alten Anlage begriffen. Dies herrliche Gebäude, nicht minder erhaben und gewaltig als sein Mainzer Rivale, ist eins der schicksalsvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Grösse und der Schmach Deutsch-



Fig. 238. Innere Ansicht des Doms zu Speier.

lands. Von König Konrad II. an demselben Tage mit der oben erwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnissstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugniss ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter den folgenden Kaisern wurde an der Vollendung des gewaltigen Baues, der bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss eine innere Gesammtlänge von 418 Fuss misst, fast während des ganzen Jahrhunderts fortgearbeitet; ja

sogar die Wölbung soll nach den Untersuchungen von Hübsch bereits im ersten Plane gelegen haben. Dieselbe befolgt das in Mainz angegebene System, gibt jedoch den Formen eine lebendigere Wirkung, einen kraftvolleren Ausdruck (Fig. 238). Das Aeussere ist dem Innern entsprechend grossartig ausgebildet, namentlich zieht eine zierliche Galerie sich um alle Haupttheile des Baues hin, und auch in der Anordnung von mächtigen Kuppeln und Thürmen ist dem malerischen Prinzip rheinischer Bauweise durch wirksame Gruppirung bedeutender Massen genügt. Als im J. 1689 Louis XIV. die Pfalz verwüsten liess, musste die alte Kaisergruft und der herrliche Dom die mordbrennerische Wuth der französischen Banden büssen, und fast ein Jahrhundert lang stand der Bau der deutschen Kaiser verödet und zerstört, bis im Jahr 1772 eine Wiederherstellung begann, die namentlich die westliche Kaiserhalle in den prunkvollen Formen der damaligen Zeit umgestaltete. In unsern Tagen hat König Ludwig I. von Baiern den Dom wiederherstellen und mit Fresken ausmalen lassen, und auch die Kaiserhalle hat eine stylgemässe Erneuerung erfahren.

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom von Worms zu nennen, ebenfalls seiner grossartigen Anlage nach in den Haupttheilen wohl aus früherer Epoche stammend, aber im Laufe des 12. Jahrhunderts umgebaut und 1181 geweiht. Gesammtform und Ausbildung des Einzelnen weisen in ihren Hauptzügen bald auf den Mainzer, bald auf den Speirer Nachbar hin. Für das Aeussere ist wieder die Anlage doppelter Chöre mit zwei Kuppeln und vier runden Treppenthürmen bezeichnend. Namentlich die westlichen Theile sind im glänzenden Uebergangsstyl durchgeführt. (Eine Abbildung des Aeusseren auf S. 310.)

Weiter rheinabwärts finden wir in der kleineren, aber nicht minder edel ausgebildeten und reich entwickelten Abteikirche Laach, die im Jahr 1156 vollendet wurde, einen Gewölbebau von verwandtem Charakter, nur dass die quadratische Eintheilung des Grundrisses aufgegeben ist. Nach aussen erhält die Kirche durch sechs Thürme von verschiedener Form und Grösse eine ungemein malerische Wirkung. Als sehr originelle Anlage ist sodann die Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn zu nennen,[1] ein kleiner zierlicher Centralbau, der später verlängert wurde, ausserdem als Doppelkirche bemerkenswerth und aussen durch eine ringsum führende Galerie malerisch wirkend (vgl. die Abbildung auf S. 308).

In wesentlich verschiedener, aber ebenfalls in künstlerisch bedeutsamer Weise entwickelt das alte Köln seinen Kirchenbau. Eins der frühesten und wichtigsten Denkmäler ist die Kirche S. Maria im Capitol, von der eine Weihung durch Papst Leo IX. im Jahr 1049 berichtet wird. Dieser Epoche gehört im Wesentlichen der Kern des noch jetzt vorhandenen Baues an, nur die Ueberwölbung des Mittelschiffes und die oberen Theile im Chor und den Kreuzarmen zeigen die Formen des 13. Jahrhunderts. Der Bau ist von origineller Disposition. Der Chor und die beiden Kreuzarme sind im Halbkreis geschlossen, aber vollständig von niedrigen Umgängen umzogen, die von dem höheren Hauptraum durch Säulen getrennt werden. Die Kreuzgewölbe dieser Umgänge, die grossen, verschieden construirten Wölbungen der mittleren Räume gewähren einen überraschenden Beweis von der Sicherheit, mit der man damals schon in Köln diese Technik zu ver-

[1] *A. Simons*, die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.

wenden wusste. Die Wirkung des Inneren, namentlich durch die centralisirende Anlage der östlichen Theile getragen, ist eine ernste, feierliche, und dabei lebendig malerische. — Die centralisirende Behandlung der Chorpartie

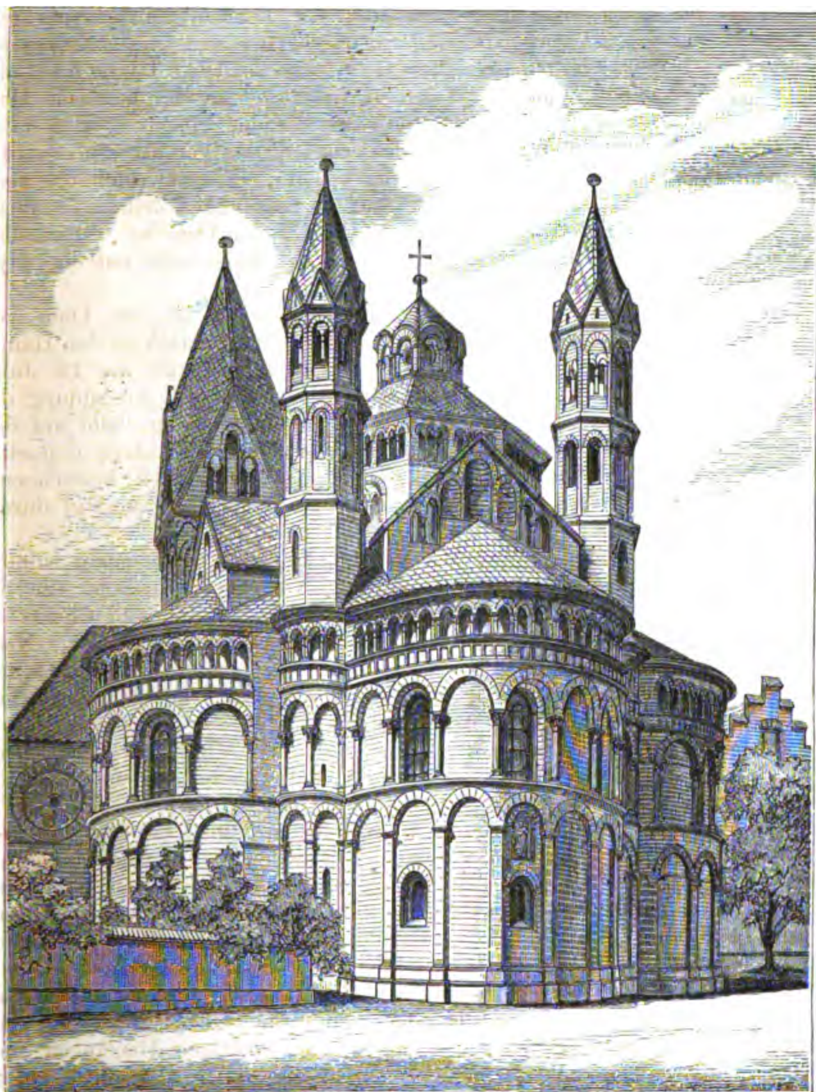


Fig. 239. S. Aposteln zu Köln. (Nach Dollinger.)

fand nun im Laufe des 12. Jahrhunderts an zwei anderen Kirchen Kölns eine weitere Ausbildung und schärfere Betonung; an S. Aposteln (Fig. 239) und Gross S. Martin. Beide schliessen die Kreuzarme enger zusammen,

lassen den Umgang fort und bewirken dadurch eine concentrirtere Planform. Beide gliedern, durchbrechen und erleichtern die Mauern durch Wandnischen, Triforien und Galerieen, beide lassen auch dem Aeusseren die erdenklich glänzendste Ausstattung zu Theil werden. Aber während in S. Aposteln der Mittelbau des Querschiffes eine breite achteckige Kuppel mit flankirenden schlanken Treppenthürmchen erhält, steigt bei Gross S. Martin auf dem Kreuzesmittel ein gewaltiger viereckiger Thurm empor, auf dessen Ecken vier schlanke Thürme vortreten. — Andre Bauwerke Kölns tragen schon entschiedener das Gepräge der Uebergangsepoche, namentlich in der Vermischung des Spitzbogens und Rundbogens und in anderen Detailformen. Das interessanteste unter ihnen ist die Kirche S. Gereon, die in dieser Zeit (1212—1227) zu ihrem lang vorgestreckten, über einer Krypta erhöhten und mit zwei Thürmen flankirten Chor ein neues Schiff in Gestalt eines Zehnecks erhielt. Diese ungewöhnliche Form, offenbar durch Beibehaltung eines alten Rundbaues entstanden, entfaltet sich mit einem Kranz halbkreisförmiger Kapellen und einer darüber liegenden Empore ganz im Geiste der bereits erwähnten Kölner Bauten dieser Epoche. Dagegen kündigt sich in den gegliederten Spitzbogenfenstern, sowie den noch einfach massigen Strebebogen und Pfeilern der Charakter einer neuen Kunst — der gothischen — an.

Die weitere Umgebung Kölns ist reich an Denkmalen namentlich der Schlussepoche des Romanismus. Eine der originellsten Compositionen und dabei eine der grossartigsten unter ihnen war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldthal des Siebengebirges noch jetzt als malerische Ruine liegende Abteikirche Heisterbach, 1233 vollendet, eine Cisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch jetzt erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgränzte, und an den sich, in der Dicke der Mauer liegend, ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloss. So stellte sich der Bau nach Aussen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und consequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloss sich dem imposanten Chore an. — Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder grossartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, das mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Thürmen sich auch nach Aussen stattlich gliedert.

Endlich lässt sich diese Richtung des romanischen Styls auch am Mittelrhein in bedeutenden Werken nachweisen. So an der Pfarrkirche zu Gelnhausen, deren einfaches flachgedecktes Langhaus in dieser Zeit einen eleganten Chorbau mit drei schlanken Thürmen und zierlich durchbrochenen Galerien erhielt: vorzüglich aber am Dom zu Limburg a. d. Lahn, der um 1235 eingeweiht, den rheinischen Uebergangsstyl in glanzvoller Weise vertritt (Fig. 240). Bei nur mässigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 165 Fuss, die Breite des Mittelschiffs 25 Fuss — ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert, durch Emporen und Triforien im Langhaus und im Chor (der obendrein durch einen vollständigen Umgang sich freier entfaltet) und das Aeussere durch zwei mächtige Westthürme, einen stattlichen Kuppelthurm auf dem

Kreuzschiff und vier schlanke Treppenthürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich entfaltet, dass der rheinische Styl hier seinen prunkvollsten Ausdruck findet.

In ungleich strengerer Weise und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen[1] und sächsischen Gegenden auf. Man

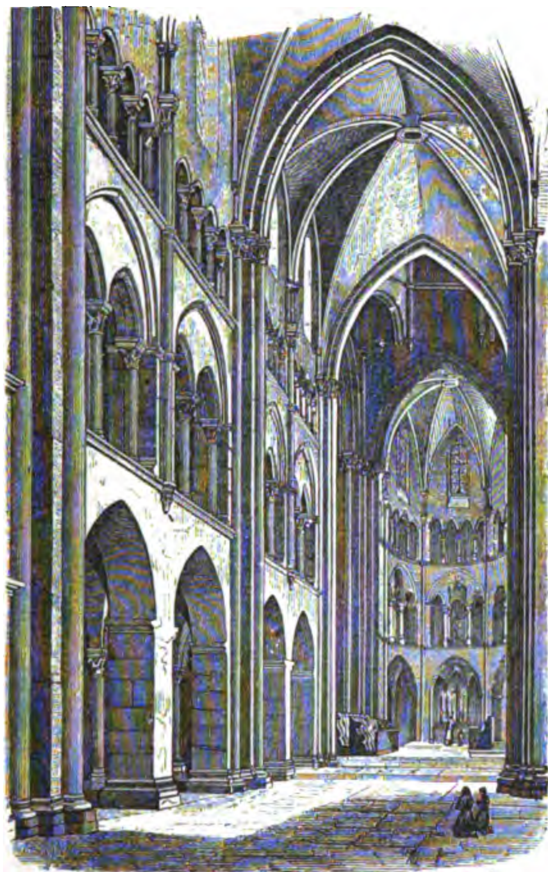


Fig. 240. Dom zu Limburg. Innenansicht.

begnügt sich hier mit dem einfachen Ausdruck des Nothwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am Dom zu Soest tritt die Wölbung noch in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flach gedeckten Langhaus hinzu, und eine ebenfalls der Schlussperiode angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem

[1] *W. Lübke*, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Leipzig 1853.

Thurmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung. Die Uebergangsepoche ist durch den Umbau des Domes zu Osnabrück, und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu Münster, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne Gewölbe, doppelte Querschiffe, und ein Umgang um den polygonen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Grossartigkeit.

An anderen Kirchen Westfalens wird ein ganz neues construktives System aufgenommen, indem die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das letztere also seine Oberwand und die selbstän-

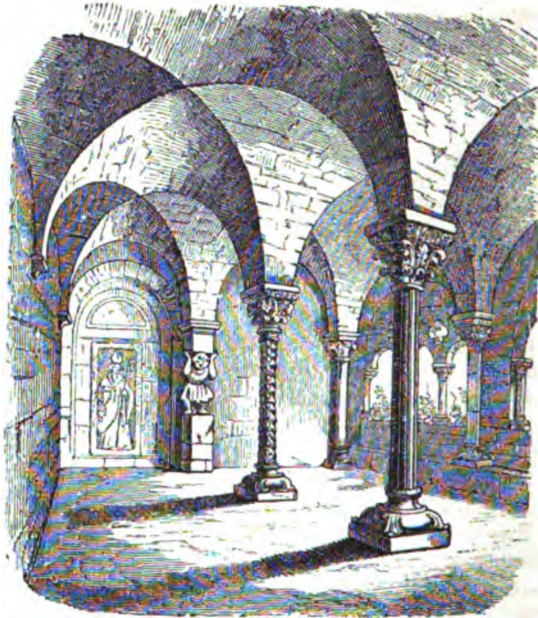


Fig. 241. Kreuzgang zu Königslutter.

dige Beleuchtung verliert, und das Ganze einen hallenartigen Charakter annimmt. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und elegantesten die Kirche zu Methler, beide letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden[1] tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahr 1171 auf, der auch durch eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von grossem Interesse ist. An der benachbarten Kirche zu Königslutter, die einen der reichsten Kreuzgänge (Fig. 241)

[1] Vgl. das oben S. 317 citirte Werk von *Puttrich.*

und zwar mit höchst seltener zweischiffiger Anlage hat, sind wenigstens die östlichen Theile schon ursprünglich mit Gewölben versehen. Den Uebergangsstyl in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von maassvollen Verhältnissen, mit zwei Chören und vier Thürmen, ausserdem durch einen prächtigen romanischen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung erhebt sich hier zu hoher Anmuth und freiem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der romanische Uebergangsstyl Deutschlands in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg, in welchem die Vorzüge der rheinischen und der sächsischen Schule sich zu vollendeter Schönheit verschmelzen. Die Anlage ist höchst grossartig, die Verhältnisse breit und mächtig, dabei von edler Freiheit und Schlankheit im Aufstreben. Auch hier finden wir zwei stattliche Chöre, jeden durch ein Paar prächtiger Thürme flankirt, der westliche ausserdem durch ein weites Querschiff ausgezeichnet. Die klare Gliederung, die reinen Verhältnisse, der kühne Aufbau, der reiche Schmuck, dessen edle Formenfülle sich an Gesimsen und Portalen zum Ausdruck heitrer würdiger Pracht steigert, geben diesem Werke eine der ersten Stellen unter allen Bauschöpfungen des Mittelalters.

Unter den gewölbten Bauten des südlichen Deutschlands und der deutschen Schweiz ist zunächst als einfach romanischer Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Bayern, sodann der Dom von Freising (1160—1205) zu nennen, letzterer durch eine Krypta ausgezeichnet, in welcher die Phantastik dieser süddeutschen Schulen sich zu reicher ornamentaler Wirkung entfaltet. In Schwaben zeichnet sich die Stiftskirche zu Ellwangen[1] als ansehnliche gewölbte Pfeilerbasilika der romanischen Blüthezeit durch eine Grundrissform aus, die in Süddeutschland nur ausnahmsweise so reich gestaltet, an gewisse sächsische Kirchen, namentlich an Königslutter, erinnert. Ein Chor mit Krypta, Nebenchören und Kreuzarmen, von zwei Thürmen eingefasst und mit fünf Apsiden abgeschlossen, eine westliche Vorhalle, über welcher ein dritter Thurmbau sich erhebt, sind die ohne Zweifel auf sächsische Vorbilder zurückzuführenden Grundzüge dieses edlen Baues. Als bedeutendes Werk der Uebergangsepoche steht das Münster zu Basel da, freilich in gothischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert.[2] Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Grossmünster in Zürich, dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Composition phantastischer Ornamentik bietet (Fig. 242).

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau an den Monumenten des Elsass auf, die eine ebenso anziehende als merkwürdige Gruppe bilden und an den Gränzmarken Frankreichs die deutsche Auffassung nachdrücklich vertreten.[3] Im strengen Styl des 11. Jahrhunderts steht die Kirche zu Ottmarsheim als genaue wohl erhaltene Nachbildung des karolingischen Münsters zu Aachen da. Aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts

---

[1] Die Stiftskirche u. d. Stiftsheiligen Ellwangens, v. *K. A. Busl.* Ravensburg 1864.

[2] Ueber die Schweizer Bauten vgl. *R. Rahn*, Gesch. d. B. Kst. etc.

[3] Ueber d. Elsass vgl. *Lübke* u. *Lasius* in der Allg. Bauzeitung 1860 u. *Woltmann* in Lützow's Zeitschr. B. VII ff.

stammt die Abteikirche Murbach, in einem anmuthigen Gebirgsthal bei Gebweiler gelegen. Sie zeichnet sich durch geraden Chorschluss, ein östliches Thurmpaar und eine wahrhaft künstlerische, wenngleich noch strenge Durchführung aus. Eine weitere Stufe der Entwicklung vertritt die Kirche zu Rosheim, mit rundbogigen Rippengewölben auf einfachen Pfeilern, welche mit stämmigen Säulen wechseln. Auf dem Querschiff steigt ein achteckiger Thurm auf, der fortan bei den elsassischen Denkmälern regelmässig wiederkehrt. Verwandte Behandlung zeigt die Fideskirche zu Schletstadt, nur dass hier die Arkaden bereits spitzbogig sind und auf gegliederten Pfeilern mit einer Halbsäule ruhen, während an Stelle der Säulen ein aus vier

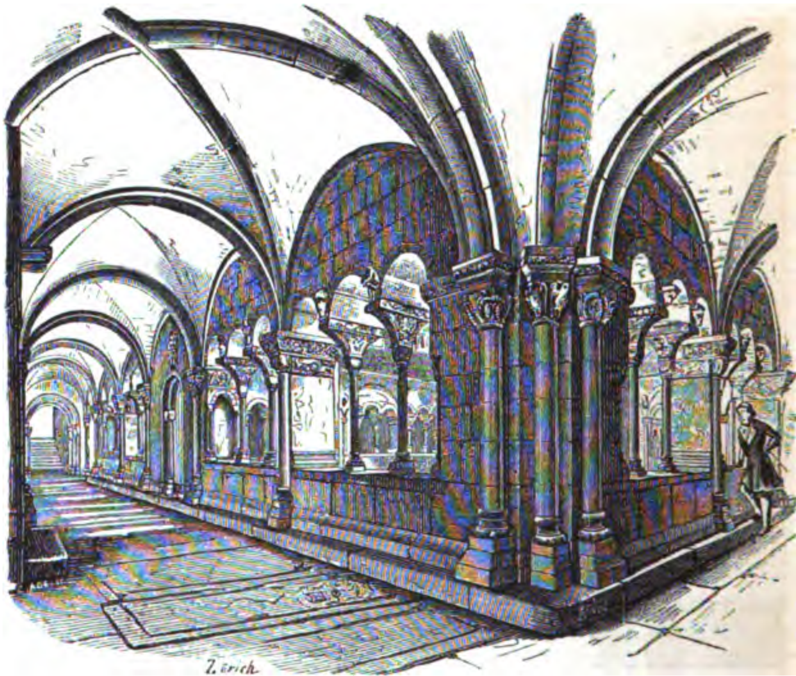


Fig. 242. Kreuzgang im Grossmünster zu Zürich.

Halbsäulen zusammengesetzter Pfeiler getreten ist. Die Arkaden sind spitzbogig, während alles Andere, namentlich das Gewölbe, den Rundbogen zeigt. An der Westseite liegt eine hübsche Vorhalle zwischen zwei Thürmen; auf dem Querschiff erhebt sich ein dritter, achteckiger Thurm. Aehnliche Thurmanlage, die sich aber an der Westseite als offene dreischiffige Vorhalle malerisch wirksam gestaltet, hat die Kirche zu Gebweiler, deren innere Anlage ebenfalls der in Schletstadt entspricht, nur dass die Pfeiler noch reicher entwickelt sind, und an den Arkaden wie Gewölben der Spitzbogen der Uebergangszeit herrscht. Ein eleganter Chor derselben Epoche hat sich an der Kirche zu Pfaffenheim erhalten. Grossartig entfaltet sich die im Elsass beliebte westliche Vorhalle an der Kirche zu Maurs-

münster, deren stattliche drei Thürme den Eindruck der trefflich gegliederten Façade zu einem sehr bedeutenden steigern. In Strassburg sind endlich die östlichen Theile und das mächtige Querschiff des Münsters Arbeiten der romanischen Uebergangszeit, und derselben Epoche gehört ebendort Querschiff und Chor der Stephanskirche an, deren Schiffbau nur noch die Umfassungsmauern und das Westportal gerettet hat.

Ueberaus reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern[1] ausgeprägt und namentlich

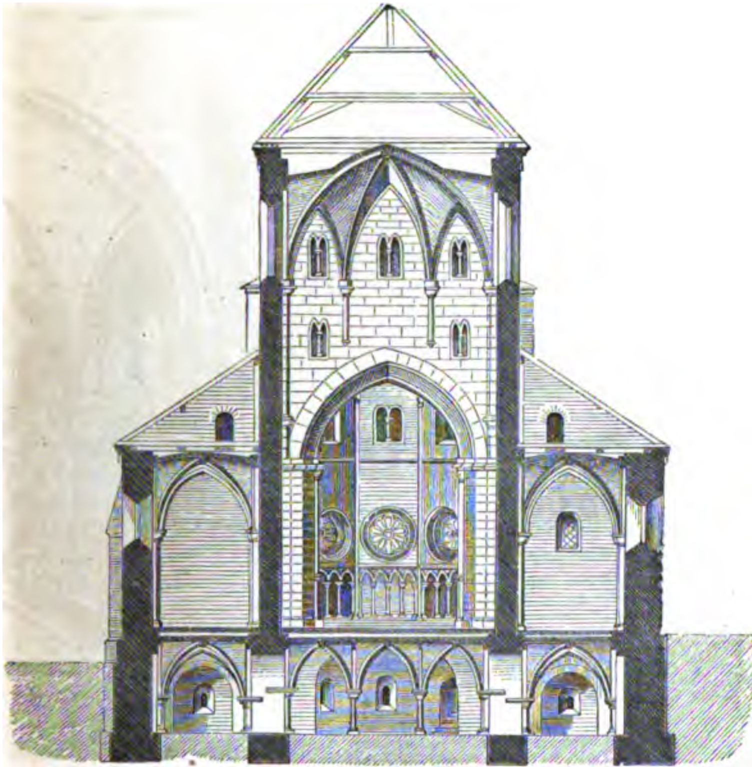


Fig. 243. Kirche zu Trebitsch. Querdurchschnitt.

in der ornamentalen Durchbildung einen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt, die den Hauptwerken dieser Gruppe eine Stellung neben dem Schönsten, was der romanische Styl hervorgebracht hat, anweisen. — In Wien zählt die Façade der Stephanskirche mit der reichen „Riesenpforte", sowie der edle Schiffbau der Michaelskirche hieher. Ein bedeutendes Denkmal noch streng, aber consequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Cisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals um-

[1] Vgl. die Literatur auf S. 319.

gebaut und erweitert. Völlig dem Uebergangsstyl gehört eine andre ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist und deren Chor einen grossartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche, ist der des Cisterzienserstiftes Zwetl. — Sodann sind in jüngster Zeit zwei Klosterkirchen Mährens bekannt gemacht worden, die dem glanzvollen Architekturbilde der österreichischen Länder einige neue Züge hinzufügen. Die Benediktinerabtei Trebitsch hat eine Kirche, in welcher der Uebergangsstyl durch originelle Conceptionen überraschende Wirkungen hervorgebracht hat. Der Spitzbogen ist an Arkaden und Wölbungen consequent durchgeführt (Fig. 243), nur an Fenstern und Portalen theilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. In besonderer Weise sind die Wölbungen des Chors, sowie einer westlichen Vorhalle mit Empore polygon gestaltet, die ganzen östlichen Räume ausserdem durch eine ausgedehnte Kryptenanlage ausgezeichnet. Von der überaus reichen, ja üppigen Ornamentik des glänzenden Baues zeugt besonders der Bogenfries der Hauptapsis. Den höchsten Prunk entfaltet aber das an der Nordseite liegende Hauptportal, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, aber mit seinen 16 Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament reich bedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschliessend. — Ein andres mährisches Denkmal, die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durchgebildeten Uebergangsstyl, bei einfacherer Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichthum der fein stylisirten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes jenes Trebitscher Portal noch bei Weitem übertrifft.

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Styl verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transsylvanischen Alpen hat ihm eine Gränzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche St. Ják, (vgl. Fig. 230), ein durchgeführter Gewölbebau der Uebergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal (Fig. 244) mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch und Tischnowitz an Reichthum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg, durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch maassvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird. —

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1] Lange Zeit nachdem das westliche, südliche und

[1] *F. v. Quast*, zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1850. — *F. Adler*, mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuss.

mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slavischen Stämmen bewohnten Gegenden feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christenthum auch in diesen Gebieten dauernd zu befestigen und durch deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Styles maassgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so musste

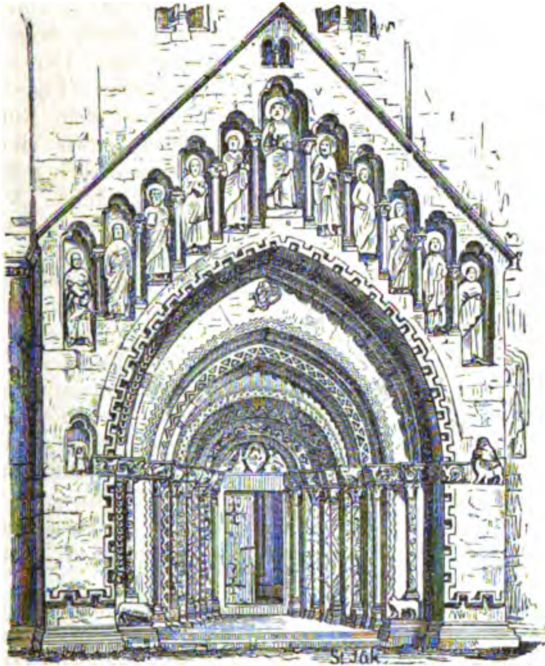


Fig. 244. Portal von St. Ják.

man zu einem Surrogat greifen, das nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf die Umprägung der charakteristischen Formen bleiben konnte. Zuerst versuchte man die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, unerfreuliche Resultate, und so begann man nun, Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. Da diese Backsteine aber nur in mässiger Grösse gebrannt werden konnten, so wurde dadurch jedes bedeutendere, kräftigere

Staates. Fol. Berlin 1859 ff. — *Strack* und *Meyerheim*, Denkmäler der Altmark. Berlin 1833. (Text von F. Kugler.) — *A. v. Minutoli*, Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den brandenburgischen Marken. Berlin 1836. — *F. Kugler*, Pommer'sche Kunstgeschichte, in den Kleinen Schriften Bd. I. Stuttgart 1853.

Ausladen der Glieder gehindert, und der Trieb nach künstlerischer Ausprägung mehr auf ein Flächenornament gelenkt, wobei dann manchmal durch farbig glasirte Steine ein malerischer Wechsel erzeugt wurde. Im Aeusseren und im Innern blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machten kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentones einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für

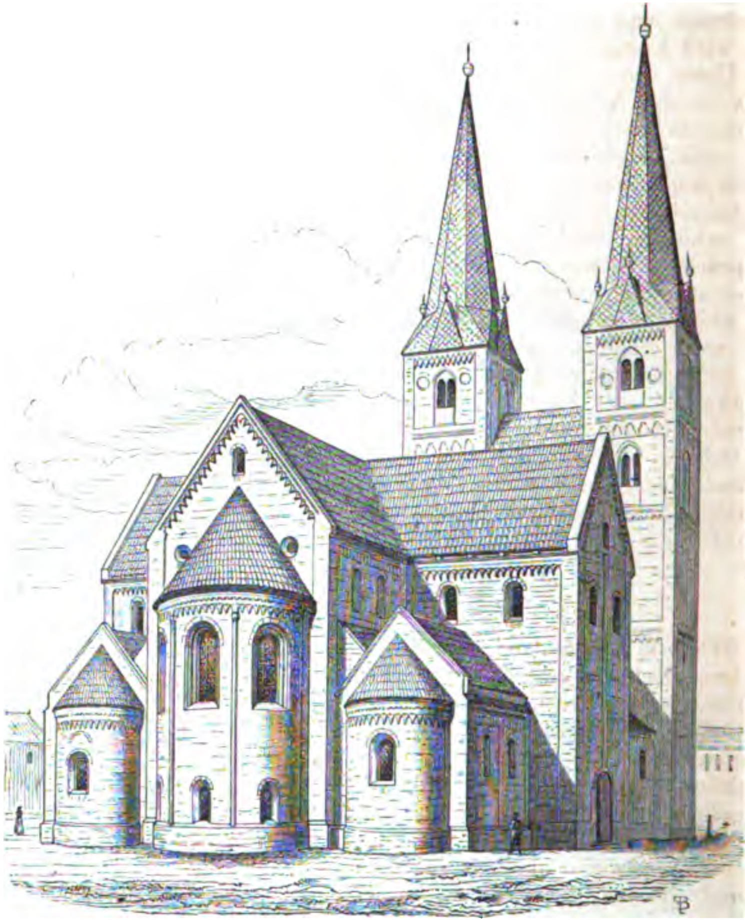


Fig. 245. Klosterkirche zu Jerichow. (Nach Adler.)

die Detailbildung ergab sich manche Umgestaltung. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Pfeilerbau erfreute sich überwiegender Pflege und erhielt bald durch Halbsäulen und andre Glieder eine lebendigere Ausprägung. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht, und die Kapitäle angemessen, wenn auch etwas schwerfällig aus der Würfelform in den massigeren Backsteincharakter übersetzt. Manchmal freilich nahm man für

diese Details den Haustein zu Hilfe und erhielt sodann jene feineren, lebendigeren Formen, welche der gewandte Meisel aus ihnen zu schaffen wusste. Am Aeusseren sind es namentlich die Friese und Gesimse, welche den ruhigen Flächen einen wirksamen Abschluss geben, und denen man entweder die einfache Gestalt des Rundbogenfrieses liess, oder einen aus durchschneidenden Rundbögen gebildeten Fries zur Anwendung brachte. Manchmal findet sich auch ein schlicht dreieckiger, oder auch ein rautenförmiger, aus einzelnen Backsteinen zusammengesetzter Fries. Kleine Consolen verbinden sich damit, und auch die Stromschicht (aus übereckgestellten einzelnen Steinen) wird häufig als wirksamer Abschluss gebraucht.

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark (Fig. 245) als eins der besterhaltenen und bedeutendsten da: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit hohem Chor und ausgedehnter Krypta mit Sandsteinsäulen, zu den Seiten des Chores kapellenartige Nebenräume mit Apsiden, der ganze Aussenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen. Unter den Klostergebäuden ist der prächtige Kapitelsaal und das noch glänzendere Refektorium, deren Gewölbe auf Sandsteinsäulen mit reich geschmückten, im Refektorium sogar sehr elegant durchgeführten Kapitälen ruhen, trotz roher moderner Unbill noch wohl erhalten. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika gibt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen consequent durchgeführten, noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die Klosterkirche zu Arendsee, dagegen neigt sich der ebenfalls gewölbte Dom zu Ratzeburg bereits den Formen des Uebergangsstyles zu und weist in seiner Anlage gewisse Uebereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf.

Italien.

Wenn in Deutschland bei aller individuellen Mannichfaltigkeit der Entwicklung doch ein gemeinsamer Grundgedanke sich durch die Schöpfungen der romanischen Architektur zieht, so tritt in Italien[1] eine viel stärker betonte Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen hervor. Neben dem strengen Anknüpfen an die altchristliche Basilika finden wir eine ebenso ausschliessliche Aufnahme byzantinischer Anlagen; neben einer feinen antikisirenden Durchbildung eine dem germanischen Wesen in seiner bunteren Phantastik sich zuneigende Behandlung; neben einem im nordischen Geiste klar und consequent durchgeführten Gewölbebau sogar die Nachbildung der spielend reichen, anmuthigen Formen der mohamedanischen Bauweise. Durchweg aber schliesst mit wenigen Ausnahmen die italienische Architektur den Thurmbau selbständig ab, ohne ihn mit dem Kirchengebäude zu verbinden; dagegen liebt sie ebenso allgemein auf dem Kreuzschiff eine Kuppel, die auch nach aussen, oft als fremdartiges Element, sich geltend macht. Wäh-

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 41 und 42 (V.-A. Taf. 22). — *S. d' Agincourt*, histoire de l'art, deutsch von *F. v. Quast.* Berlin, I. Bd. — *H. Gally Knight*, the ecclesiastical architecture of Italy. 2 Vols. London 1842. — *Chapuy*, Italie monumentale et pittoresque. Fol. Paris. — *J. Burckhardt's* Cicerone. Basel 1865. 3. Aufl. Leipzig 1874.

rend das Aeussere somit nicht jenen hohen Grad eines reich gegliederten Organismus erreicht, wie in der nordischen Architektur, führt dagegen die reichliche Anwendung edlen Materials zu einer ausserordentlich schönen Dekoration, die namentlich als Flächenverzierung sich überaus anmuthig entfaltet. Selbst in den Gegenden des Backsteinbaues wird im gebrannten Stein eine im Norden unbekannte und unerreichte Schönheit und Feinheit des Details gewonnen. Im Innern geht die Behandlung vorzüglich auf weite, freie Räume aus, die eine bedeutendere Höhenentwicklung in der Regel ausschliessen.

Ein absolutes bewegungsloses Festhalten an der altchristlichen Basilikenform ohne irgend ein neues Motiv der Entwicklung zeigt sich bis tief ins 13. Jahrhundert an den Bauwerken Roms.[1] Man plündert nach wie vor die antiken Denkmäler und setzt aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basiliken zusammen. Dabei wird der Maassstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältniss zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert rühren S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, im Schiff stark restaurirt, aber noch von schönen, ansehnlichen Verhältnissen, das Mittelschiff 44 Fuss weit, über den Säulen ein Architrav; ferner die grossartige, später völlig umgestaltete, fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano, und die feierliche, auf der Höhe des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Consolengesimsen darüber, sowie die vorderen Theile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Maassstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist SS. Vincenzo ed Anastasio, ausserhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Zeit sind manche der zierlichen Glockenthürme dieser Zeit, die einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmuthigsten gehören die von S. Pudenziana und von S. Maria in Cosmedin.

Während die Architektur im Grossen hier keine Fortschritte machte, bildete sich im Kleinen eine dekorative Kunst aus, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* zeichnete sich in solchen Arbeiten vorzüglich aus, und die meisten alten Kirchen Roms enthalten an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dgl. Beispiele dieser anmuthigen Technik. So in S. Nereo ed Achilleo, S. Clemente, S. Maria in Cosmedin u. A. Ein phantastisch barockes Element mischt sich dabei insofern ein, als die strengeren architektonischen Formen einem leichten Spiel anheimfallen, besonders die Säulenschäfte vielfach gerippt und spiralförmig gewunden, sowie mit musivischen Mustern der buntesten Art geschmückt werden. Selbst in grösserem Umfang finden sich solche Motive angewendet an den Säulenhöfen der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura, die diesen Styl in besonders üppiger Durchführung zeigen.

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls von der flachgedeckten Basilika ausging,

[1] *Guttensohn* und *Knapp* in dem auf S. 234 citirten Werke.

dieselbe aber in consequenter Weise nach antiken Mustern bis ins Einzelne hinein durchzubilden verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste grossartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa, seit 1063 nach einem Seesiege über die Sicilianer von der mächtig emporstrebenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Reinaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, aber von einem ausgedehnten dreischiffigen Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern

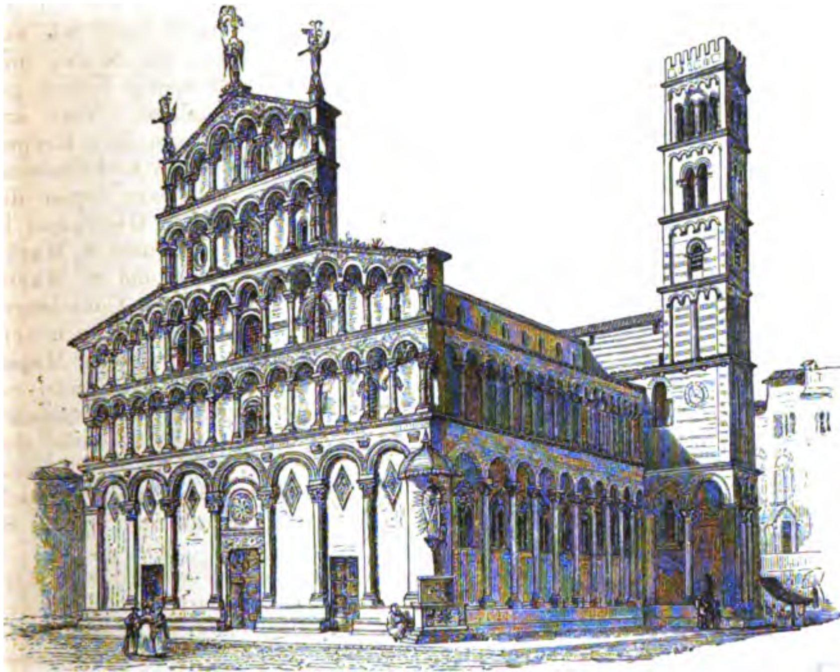


Fig. 216. S. Micchele in Lucca.

und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich auch an den Seiten der Vierung bis in den Chorschluss fort. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisirenden Marmorkapitälen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und aussen aus wechselnden Lagen weisser und dunkelgrüner Marmorquadern gebildet. Das Aeussere hat eine reiche Gliederung durch Halbsäulen und Pilaster, mit Arkaden oder Architraven, je nach der Bedeutung der verschiedenen Theile abgestuft; im Bogenfelde meistens zarte Ornamente aus bunten musivischen Mustern und feinen antikisirenden Gliedern; die Kapitäle sind mit Sorgfalt der korinthischen Form nachgebildet. Die Façade hat im unteren Geschoss eine Gliederung durch Halbsäulen mit Arkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerieen sich

in prächtiger Wirkung vor den Mauerflächen hinziehen. Diesem grossartigen Bau, der die Basilikenform zu neuer Bedeutung erhebt und, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Verbindung mit einem Kuppelbau zu steigern sucht, folgt seit 1153, durch *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 93 Fuss Durchmesser mit einem Umgange und Emporen; nach aussen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert, ausserdem durch die originelle Bedachung der Kuppel von höchst charaktervoller Wirkung, die durch den reichen, späteren Schmuck gothischer Giebel mit Zubehör noch gesteigert wird. Sodann seit 1174 der durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* aufgeführte berühmte Glockenthurm, dessen auffallend schiefe Stellung wohl zuerst zufällig durch Nachgeben des Baugrundes entstand, dann aber mit capriciöser Absicht beibehalten wurde: ein hoher kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet.

Dieser pisanische Styl fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im Einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders der Durchbildung des Aeusseren und der Behandlung der Façade verwandte Auffassung. So vorzüglich an S. Micchele (Fig. 246) und wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei alterthümlichen Anklängen.

Eine besondere Gruppe bilden sodann die Monumente von Florenz, die durch eine vorzüglich edle Marmorbekleidung und ein ebenfalls selbständiges Fortbilden der Basilikenanlage sich auszeichnen. Vor allen zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wohl noch aus dem 12. Jahrh., köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen. Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eins der bemerkenswerthesten Denkmale der Kunst dieser Epoche. Auf je zwei Säulen folgt jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (S. 235) hervortrat. Doch erscheint diese Anordnung hier harmonischer mit dem übrigen System verbunden und dadurch eine ansprechende lebensvolle Gliederung des Raumes durchgeführt. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Façade gibt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Arkaden, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Classicität. Es ist eine Renaissance vor der Renaissance. — Demselben Adel der Formenbildung begegnen wir am Baptisterium (Fig. 247), einem ansehnlichen achteckigen Kuppelbau von 88 Fuss innerer Weite mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden, und darüber einem Emporengeschoss, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier noch entschiedener den klassicistischen Charakter, so dass die formelle Ausprägung dieses Gebäudes derselben Epoche zuzuschreiben ist.

Solcher einfach maassvollen, klaren Architektur stellen sich die Bauwerke in Sicilien[1] und Unteritalien als Erzeugnisse reicher Phantastik

[1] *Duca di Serradifalco*, del Duomo di Monreale etc. Fol. Palermo 1838. — *H. Gally Knight*, Saracenic and Norman remains in Sicily. Fol. London. — *Hittorf* et *Zanth*, architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

und seltsamer Formenmischung gegenüber. Diese Gebiete hatten zuerst lange Zeit unter byzantinischer Botmässigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüthe unter der Herrschaft der Mohamedaner erlebt. Als nun im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen diese Länder unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben sogar noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen schloss sich einfach dem

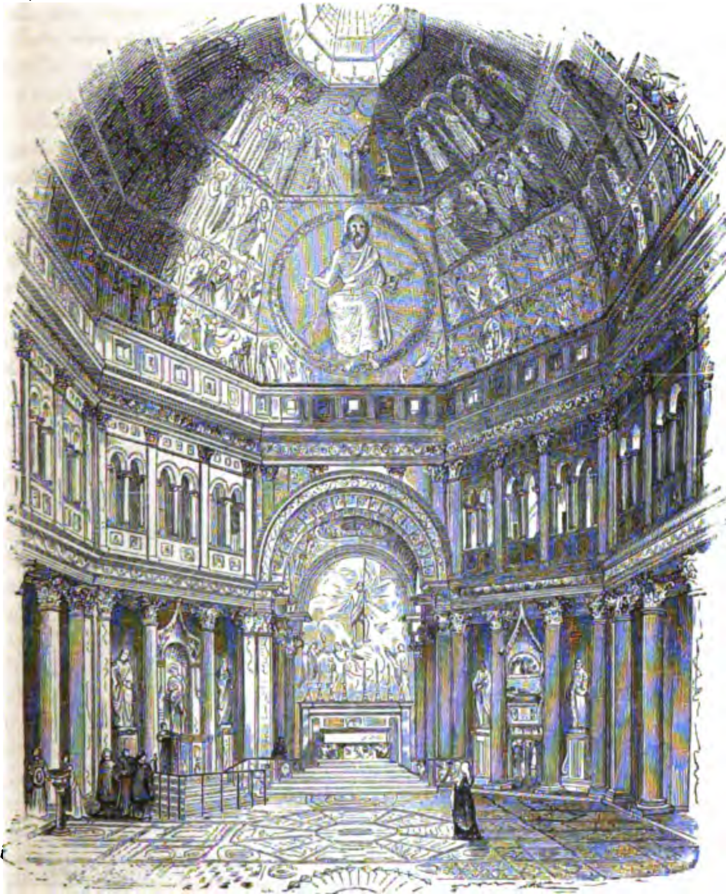


Fig. 247. Baptisterium zu Florenz.

Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern; den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugniss nordischen Geistes gewöhnlich ein Thurmbau der Façadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den Mangel höherer

organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

Ein kleines Juwel dieser Architektur ist die Schlosskapelle zu Palermo, von König Roger gebaut und 1140 eingeweiht. Durch ihre mystische Dunkelheit leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Aussendekoration, die aus gemalten Mustern, durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastisch bunte Wirkung gewinnt (Fig. 248), ist die von 1169 bis 1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, ausserdem durch glänzenden Thurmbau hervorragend. Die grossartigste Conception im Ganzen entfaltet sich aber an der Klosterkirche von Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen. Der Grundriss (vergl. die Fig. auf S. 300) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen, sammt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitälen tragen die überhöhten Spitzbögen des Langhauses; das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen. Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen der erhabensten kirchlichen Eindrücke der Welt. Die Façade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Thürme abgeschlossen. Aehnliche Anlage hat der Dom von Cefalù.

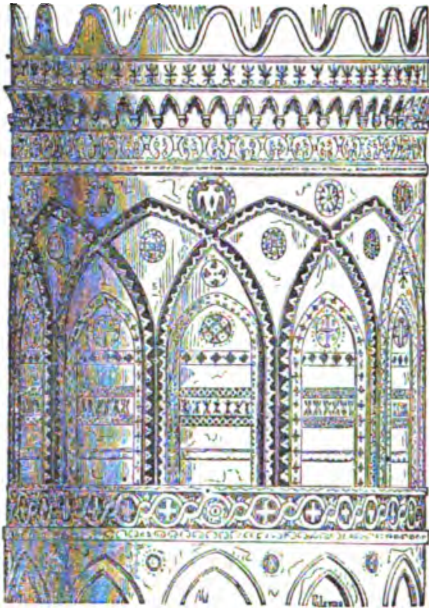


Fig. 248. Vom Dom zu Palermo. Apsis.

An den Bauten Unteritaliens[1] machen sich vornehmlich in der Anwendung überhöhter Rundbögen und Spitzbögen maurische Einflüsse geltend. So an dem grossen ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten Rundbögen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische, zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher, unregelmässiger Treppenanlage bemerkenswerth. Sodann zeigt die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi auf steiler Felsenhöhe gelegen, ebenfalls trotz moderner

[1] *H. W. Schulz*, Denkm. d. K. des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.

Umgestaltung eine alte Basilikenanlage; alle drei Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar die drei Apsiden sich schliessen. Im Uebrigen herrscht in diesen Gegenden das einfache Basilikenschema ziemlich allgemein und in geringen Umgestaltungen; doch erhält das Aeussere bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben. Die wichtigsten dieser Gebäude sind die Kathedralen zu Bari, Ruvo, Trani, vorzüglich aber der prächtige Dom zu Troja. Auch die Kathedralen von Bitonto, Bitetto, Molfetta sind hier neben manchen andern zu nennen.

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannichfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisirende in der Kathedrale von Salerno, endlich die grossartigen, streng antikisirenden Baldachine über den Sarkophagen König Roger's II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

Eine andere, doch vielfach verwandte Art fremden Einflusses lernen wir in Venedig kennen, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon mit dem Orient in Verbindung kamen und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venetianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Kirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[1] Im Jahre 976 bei einem Aufstande niedergebrannt, wurde die Kirche, welche die Gebeine des verehrten Heiligen barg, mit grösserer Pracht aufgebaut, doch dem Wesentlichen nach erst 1071 vollendet; der reiche Schmuck sogar noch im Laufe der folgenden Jahrhunderte hinzugefügt und vervollständigt. Die Kirche hat die Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden. Bei 42 Fuss Spannweite erreicht der Scheitel derselben die doppelte Höhe vom Boden aus, und die Mittelkuppel übersteigt die übrigen noch um 6 Fuss. Breite, auf freistehenden Pfeilern ruhende Gurtbögen bilden gleichsam den Rahmen, in welchen diese Kuppeln eingespannt sind. Dadurch wird zugleich Langhaus und Querbau dreischiffig, eine Theilung, die durch Säulenreihen noch weiter durchgeführt wird. Letztere tragen zugleich eine Emporenanlage, die sich über den Seitenräumen hinzieht. Hauptschiff und Nebenschiffe schliessen in Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach Aussen vortritt. So ist ein consequent durchgeführter Centralbau geschaffen, der auch selbst in den wesentlichen Details, sowie in der reichen musivischen Ausstattung aller Gewölbeflächen mit Bildern auf schimmerndem Goldgrund die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Die unteren Pfeiler- und Wandflächen sind ganz mit grossen Marmorplatten von verschiedener Farbe bekleidet. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltnen malerischen

[1] *G. e L. Kreutz*, la basilica di S. Marco in Venezia. Prachtwerk in Fol. 1843. — *O. Mothes*, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1858.

Reiz der Durchblicke. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaicirte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach Aussen (Fig. 249) öffnet sich die Halle mit einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Dies und die runden Giebelschlüsse mit ihren späteren gothischen Krönungen, die fünf hohen Kuppelwölbungen, der reiche Farben- und Goldschmuck, der alle Theile bedeckt, geben dem Ganzen allerdings einen Eindruck, der es als ein dem Meer entstiegenes Wunder, ein Zauberwerk des Orients erscheinen lässt, und im Verein mit den grossen historischen Erinnerungen die Seele poetisch ergreift. Auch an



Fig. 249. S. Marco zu Venedig.

andren Bauten der venetianischen Lagunen treten verwandte Stylverhältnisse, wenngleich in bescheidenerem Maassstabe, auf.

Es bleibt uns nun noch eine zahlreiche und bedeutende Baugruppe zu besprechen, die im Gegensatze zu den übrigen italienischen Schulen mehr einem nordischen Geiste Eingang gestattet und besonders durch Ausbildung der gewölbten Basilika sich den Bestrebungen der romanischen Architektur diesseits der Alpen anschliesst. Es sind die Werke der Lombardei[1] und der zu ihr gehörigen Gebiete, die schon im Beginn des Mittelalters unter der Herrschaft der Longobarden am meisten zu germanischen Lebensformen hinneigten. Daher namentlich in der Detailbildung dieser Bauten jener

[1] *F. Osten*, die Bauwerke der Lombardei. Fol. Darmstadt. — *Heider* u. *Eitelberger*, Denkmale des österreichischen Kaiserstaates.

gemeinsame Zug nach dem Derben, Phantastischen, der den feinen antikisirenden Richtungen des mittleren Italiens so scharf gegenübertritt. Ueberwiegend ist sodann die Anwendung des Backsteines, der eine massenhafte Behandlung, aber auch eine reiche Flächendekoration mit sich bringt. Bisweilen wird jedoch eine Bekleidung mit Marmor hinzugefügt. So viel Anklänge nun an nordische Weise sich kundgeben, so bleibt doch auch hier der Thurmbau von der Entwicklung der Façade ausgeschlossen, diese wird dagegen gern als ein einziges hohes Dekorationsstück dem Langhause vorgesetzt, und zwar so, dass das Verhältniss der niedrigen Seitenschiffe zum höheren Mittelraum dadurch verleugnet wird. Diese Form ist unbedingt eine ebenso schwerfällige als unorganische und wird an künstlerischem Werth weit übertroffen von jener, bisweilen daneben vorkommenden, welche das Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff als Grundmotiv aufnimmt und durch Lisenen, Wandsäulen, Bogenfriese und Arkaden lebendig gliedert.

Eine wichtige Stellung unter diesen Denkmalen nimmt der Dom zu Modena ein, 1099 durch Meister *Lanfrancus* begonnen, aber erst 1184 eingeweiht. Ein dreischiffiges Langhaus, ohne Querschiff mit 3 Apsiden schliessend, unter dem Chor eine ausgedehnte Krypta, die ganze Anordnung der Stützen von Anfang auf einen Gewölbebau berechnet, so dass einfache Säulen mit Pfeilern, die aus Halbsäulen zusammengesetzt sind, wechseln (vgl. den Durchschnitt auf S. 304). Sogar die Oberwand des Schiffes zeigt bereits eine freie Gliederung, indem triforienartige Durchbrechungen auf Säulchen über den einzelnen Arkaden sich öffnen. Allein sie gelten weder einer Empore, noch einem Laufgang, sondern gehen auf die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe, die sogar ähnlich durchbrochene Querwände auf Quergurten haben. Von besonderer Bedeutung ist die Ausbildung des Aeusseren, das ringsum mit offenen Galerieen umzogen ist, deren Gruppirung den inneren Triforien entspricht (Fig. 250). An der Façade besonders, die in klarer Dreitheilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie dem Gesammtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, wie er an oberitalienischen Kirchen häufig vorkommt, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen. Das reiche Radfenster des Oberbaues ist ebenfalls ein Lieblingsstück der lombardischen Architektur.

Aehnliche Anlage zeigt S. Zeno zu Verona, nur dass hier die beabsichtigte Wölbung, auf welche die abwechselnden Säulen und Pfeiler hinweisen, nicht zur Ausführung gekommen ist. Den consequent durchgeführten, mehrfach gegliederten Pfeilerbau finden wir an S. Micchele zu Pavia, einer schwerfällig derben, gewölbten Basilika mit barock phantastischen Details, Emporen über den Seitenschiffen und ungetheiltem Façadengiebel. Wichtig ist sodann S. Ambrogio zu Mailand, der ebengenannten Kirche nahe verwandt, ebenfalls mit ungetheiltem Giebel, vor welchen sich ein ausgedehntes Atrium legt. Dieses zeigt die mit Halbsäulen gegliederten Pfeiler und Kreuzgewölbe, in alledem eine entwickelt romanische Architektur, die frühestens dem 11. Jahrhundert angehören kann, wie auch die Details darthun. Das Langhaus hat ebenfalls gegliederte Pfeiler und weitgespannte Kreuzgewölbe, über den Seitenschiffen Emporen, und in den Verhältnissen dieselbe Schwere, in den Details denselben energisch nordischen Charakter, der auf entwickelte romanische Formen hinweist. Vor dem Chor erhebt sich ein Kuppelgewölbe, obwohl ein Querschiff nicht vorhanden ist. Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau schliesslich an

dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben und nicht bloss gleich dem Dom zu Pisa an den Façaden der Flügel, sondern auch an der Ostseite derselben mit Apsiden ausgestattet ist. Die Pfeiler sind auch hier mannichfach, doch wechselnd gegliedert,

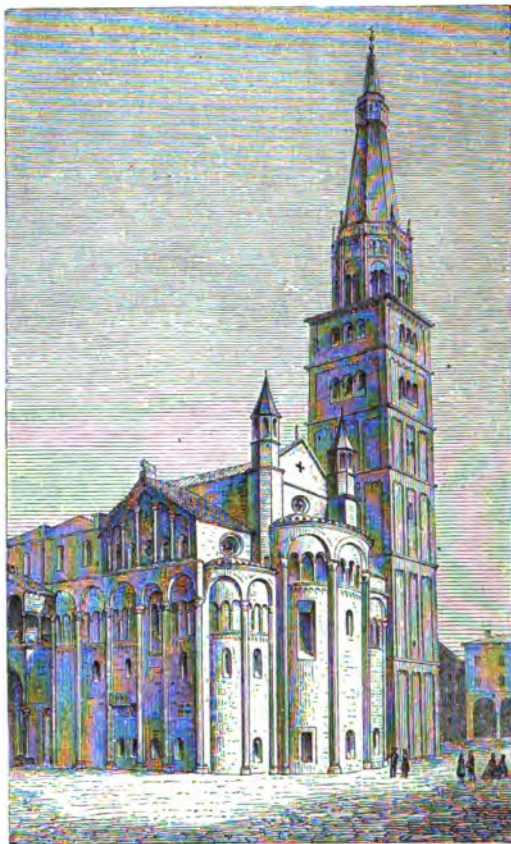


Fig. 250. Dom von Modena. Chorseite. (Nach Nohl.)

über den Arkaden öffnen sich triforienartig die Emporen, für die Ueberwölbung hat man, wie es scheint nachträglich, die weiten, quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Façade, in einem ungetheilten Giebel schliessend, hat eine prächtige Ausstattung und drei reich geschmückte Löwenportale.

Frankreich.

Auch in Frankreich[1] begegnet uns eine lebensvolle Mannichfaltigkeit von architektonischen Gestaltungen, die sich gemeinsam auf der Grundlage

[1] Denkmäler der Kunst Taf. 43. — Voyage pittoresque et archéologique dans l'an-

des Romanismus Bahn bricht und einen weiteren Beweis für die Vielseitigkeit, deren dieser Styl fähig ist, liefert. Doch tritt hier in einem Lande, das reich an antiken Traditionen war, ein Anschliessen an die Formen der klassischen Architektur hervor, das an Energie selbst Italien noch überbietet. Es sind hier nicht bloss die dekorativen Details, sondern die Grundzüge der Construktion, welche man den Römerbauten entlehnt, und schon früh weicht die flachgedeckte Basilika grösstentheils den Tonnen- und Kuppelgewölben, deren Anwendung in Frankreich umfassender und systematischer als irgendwo durchgeführt worden ist. Wahrscheinlich gaben die noch reichlich erhaltenen grossartigen Nutzbauten der römischen Vorzeit den ersten Anstoss zu dieser Richtung, die dann durch den vorwiegend verständig berechnenden Geist des französischen Volkes fester ausgeprägt wurde. Aber auch hier wirken manche verschiedene Schulen selbständig neben einander, und besonders ist es der Gegensatz von Süden und Norden, der dabei in den Vordergrund tritt.

Das südliche Frankreich[1] ist es namentlich, wo wir die fast allgemeine Anwendung des Tonnengewölbes zu suchen haben. Dasselbe verbindet sich mit der Form der Basilika in der Weise, dass es in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff sich ausspannt, und dass für die Seitenschiffe halbirte Tonnengewölbe zur Anwendung kommen, die gleich ununterbrochenen Strebebögen den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten. Durch diese Anordnung wurde allerdings die Grundlage der Basilika gewahrt, allein ein wesentliches Element ihrer künstlerischen Wirkung, das schöne Oberlicht der Fenster in den hohen Mittelschiffwänden, ging unrettbar verloren. Mit dieser Construktion fiel auch der Säulenbau fort und machte einem kräftigen Pfeilersystem Platz. Verstärkungsgurte spannen sich gewöhnlich von den Pfeilern aus an den Gewölben hin. Bisweilen werden über den Seitenschiffen Emporen angeordnet, die sodann auf Kreuzgewölben ruhen und mit steigenden halben Tonnen bedeckt werden. Der Chor wird in der Regel durch ein Querschiff vorbereitet und erhält auch oft eine reichere Ausbildung durch einen niedrigen, mit Kapellen versehenen Umgang, der recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist. Hier treten sodann auch als trennende Stützen die Säulen in ihr Recht. Die Details werden meistens der Antike nachgebildet, oft in reicher und eleganter Behandlung, das Aeussere erhält durch Thürme an der Façade oder auf dem Kreuzbau eine bedeutsamere Aufgipfelung.

Die Provence und Dauphiné sind die Gegenden, in welchen dieser Styl seine reinste und consequenteste Durchführung erlebt hat. Ein bedeutender Bau in dieser Richtung ist die Kathedrale von Avignon, mit lebendig entwickeltem Pfeilerbau und einem glänzenden, in antikisirender Weise durchgeführten Seitenportal. Nicht minder prachtvolle Portale in derselben streng antiken Fassung besitzt die 1116 begonnene Kirche S. Gilles, sowie die Kathedrale S. Trophime zu Arles. Hier tritt auch

cienne France, Prachtwerk mit reichem Material. *Chapuy's* Cathédrales françaises, Moyen age pittoresque und Moyen age monumental. — *A. de Laborde*, monuments de la France. — *Du Somérard*, l'art du Moyen age. — *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné le l'architecture française. 1856 ff.

[1] Hauptwerk: Architecture romane du Midi de la France, par *Henry Revoil.* Fol. Paris.

eine spitzbogige Form des Tonnengewölbes auf, die vom 12. Jahrhundert an in diesem ganzen Denkmälerkreise neben der rundbogigen sich behauptet. Weiterhin findet sich eine der grossartigsten Leistungen dieses Styls in der gegen Ende des 11. Jahrhunderts begonnenen Kirche S. Sernin (oder S. Saturnin) zu Toulouse (Fig. 251). Es ist eine mächtige fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querbau, über den Seitenschiffen durchweg Emporen, die sich auf Säulen gegen den Hauptraum öffnen. Der Chor mit



Fig. 251. S. Sernin zu Toulouse. Innenansicht.

Umgang und fünf radianten Apsiden versehen; zwei Apsiden sind ausserdem an jedem Kreuzarm angebracht, so dass neun solcher Nischen den Bau beleben. Diese prächtige Anordnung gipfelt endlich in einem schlanken Thurm, der auf der Kreuzung sich erhebt und die reiche Centralform dieser östlichen Theile kräftig zusammenfasst.

Derselbe Styl in der reicheren Ausbildung des Grundplans breitet

sich auch in der Auvergne aus, gewinnt aber für die Ausstattung des Aeusseren in der reichlichen Anwendung eines musivischen aus bunten Steinen bestehenden Schmuckes ein neues Element feiner Ausbildung. Eins der bezeichnendsten Werke dieser Gruppe ist die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont, die besonders mit ihren klar und lebendig entwickelten Pfeilern, ihren auf zierlichen Säulen sich öffnenden Emporen und ihrer reichen Chorentwicklung — bei der jedoch in ungewöhnlicher Art die Kapellen paarweise angeordnet sind — als ein Muster dieser Gattung dasteht (Fig. 252).

Unter den burgundischen Bauten, die sich im Allgemeinen derselben Richtung anschliessen, war die in der Revolution zerstörte Abteikirche von Cluny, dem Mutterkloster des mächtigen Cluniazenserordens, die grossartigste, wie überhaupt unter allen romanischen Denkmalen eins der bedeutendsten. Von 1089 bis 1131 erbaut, prägte sie die Gewalt jenes an-

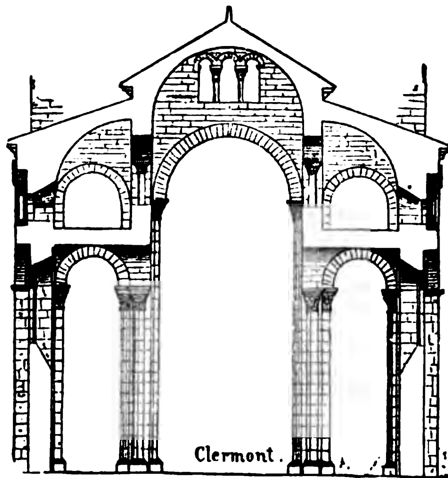


Fig. 252. Notre-Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt.

gesehenen Ordens in den Formen des zu edler Blüthe entwickelten Styles glanzvoll aus. Das fünfschiffige Langhaus hatte ohne die später hinzugekommene 110 Fuss lange Vorhalle eine Länge von 410 Fuss und eine Breite von 110 Fuss. Zwei Querschiffe mit 10 Apsiden erweiterten den Chor, der einen Umgang mit fünf radianten Kapellen hatte. Zu dem stattlichen Hauptthurm auf dem grösseren Querschiff kamen noch sechs andere Thürme, so dass auch nach Aussen die Kirche sich imposant entfaltete. Unter den noch vorhandenen Werken ist die Kathedrale von Autun, 1132 begonnen, eins der bedeutendsten, mit spitzbogigem Tonnengewölbe und einem genau nach dem System der antiken Porte d'Arroux daselbst dekorirten Triforium. Die kanellirten Pilaster finden sich hier wie an vielen anderen Monumenten des südlichen Frankreichs mit Vorliebe verwendet.

Auch die französische Schweiz[1] folgt überwiegend in ihren romanischen

[1] *Blavignac*, histoire de l'architecture sacrée etc. 1853. Dazu die Arbeiten von *R. Rahn* in den Mitth. der Ant. Gesellsch. von Zürich, und desselben Verfassers Gesch. der bild. Künste in der Schweiz.

Bauten dem im Nachbarlande ausgeprägten System, wie die Kirchen von Granson (Gransee) am Neuenburger See und von Payerne beweisen. Doch mischt sich hier an der Detailbildung ein merkwürdig barockes, bis zur Barbarei phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele gibt.

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den auch im Süden gebräuchlichen Formen eine Reihe von Denkmalen, deren Gemeinsames die Kuppelwölbung nach byzantinischem Muster ist. Diese Kuppeln

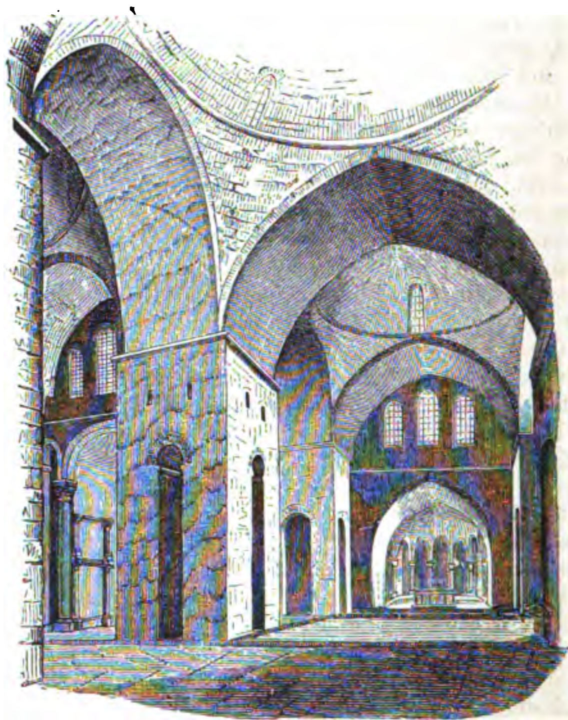


Fig. 253. S. Front zu Périgueux.

erheben sich auf Zwickeln (Pendentivs) von einem Gesimskranze aus, nach Art der antiken Construktion, und darin unterscheiden sie sich von den auch sonst im romanischen Styl vorkommenden Kuppeln. Diese Form verbindet sich meistens mit einem Langhausbau, der jedoch einschiffig ist und nur durch die weit vorspringenden Pfeiler für die Quergurte eine Gliederung erhält. Die Seitenwände werden dann mit Blendarkaden auf Säulen belebt und oberhalb durch rundbogige Fenster durchbrochen; die Gurtbögen zeigen in der Regel eine Zuspitzung des Scheitels. Solcher Art sind u. A. die Kathedralen von Cahors und von Angoulème. Als das merkwürdigste Bauwerk der ganzen Gruppe darf jedoch die Kirche S. Front zu Périgueux betrachtet werden,[1] weil sie diese Kuppelanlage mit einem Grundriss in

[1] *F. de Verneilh*, l'architecture byzantine en France. Paris 1851.

Verbindung bringt, der nicht bloss in der Anordnung, sondern selbst in den Maassen das genaue Nachbild von S. Marco in Venedig ist (Fig. 253). Nur dass die Pfeiler massenhafter sind, die Säulen und Emporen fortfallen, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet und das ganze Innere beim Mangel einer reicheren Ausschmückung kahl und leer erscheint; nur dass ferner die ausgedehnte Vorhalle hier weggelassen ist und an ihre Stelle der Rest eines älteren Baues tritt. Der gegenwärtige Bau erscheint erst nach einem Brande vom Jahr 1120 errichtet zu sein. Wie man gerade hier zur Nachahmung von S. Marco gekommen, wird sich schwerlich noch ermitteln lassen.

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden, und zwar der Normandie an.[1] Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wusste seinen Bauwerken das Gepräge strenger Gesetzmässigkeit, einfacher, klarer Grundanlage und consequenter Durchführung zu geben. Als mit der Eroberung Englands im Jahr 1066 der Reichthum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, theilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit, und wir sehen fortan hier den Gewölbebau in der bedeutsamen Gestalt des Kreuzgewölbes mit der Basilika verbunden. Zugleich gestaltet sich in einer den sächsischen Kirchen analogen Weise die Gliederung der Façade mit zwei kühn aufstrebenden Thürmen, zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massenhafter viereckiger Thurm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, mehr einem Spiel mit linearen als mit vegetativen Formen zugeneigt; namentlich das Mäanderband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht. In der letzten Epoche steigert sich dieser Schmuck oft zu einem glänzenden Eindruck und überzieht ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffes.

Die beiden Hauptwerke dieses Styls sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen S. Trinité und S. Etienne zu Caen, die beide in übereinstimmender Weise die durchgebildete gewölbte Pfeilerbasilika vertreten. S. Trinité, ursprünglich 1064 gegründet, aber vermuthlich erst im 12. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Form ausgeprägt, ist eine durchweg gewölbte Basilika, deren dreischiffige Anlage sich jenseits des Querbaues im Chor fortsetzt. So klar und gesetzmässig entwickelt sich diese Anlage darstellt, so weist sie doch die reichere schmuckvolle Kapellenentfaltung der südlichen Schulen ab. Ueber den Arkaden wird die Oberwand durch eine Galerie belebt, auf welche sodann die ebenfalls mit einer Säulenstellung verbundenen Fenster folgen. Die grossen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, indem von den Zwischenpfeilern ebenfalls Gewölbträger aufsteigen. Etwas strenger zeigt sich derselbe Styl in der Kirche S. Etienne, die von 1066—77 erbaut worden ist, aber im Ganzen wohl erst etwas später zur Vollendung kam. Die Anordnung des Grundrisses ist verwandt, nur wurde der Chor nachmals durch einen frühgothischen Neubau verdrängt. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind sechstheilig, vermuthlich nicht nach ursprünglicher Absicht; über den Seitenschiffen liegt eine Empore, die sich mit weiten Arkaden gegen den Hauptraum öffnet; die Oberfenster sind auch hier mit einer eigenthümlichen

---

[1] *H. Gally Knight*, Architectural tour in Normandy, deutsche Ausgabe. Leipzig 1841. — *Britton* and *Pugin*, Architectural antiquities of Normandy. London 1828.

Galerie verbunden. Das Aeussere wird durch einen kurzen Thurm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den obern Theilen lebendig gegliederte Thürme an der Façade stattlich geschmückt (Fig. 254). Die Theilung der Façade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich

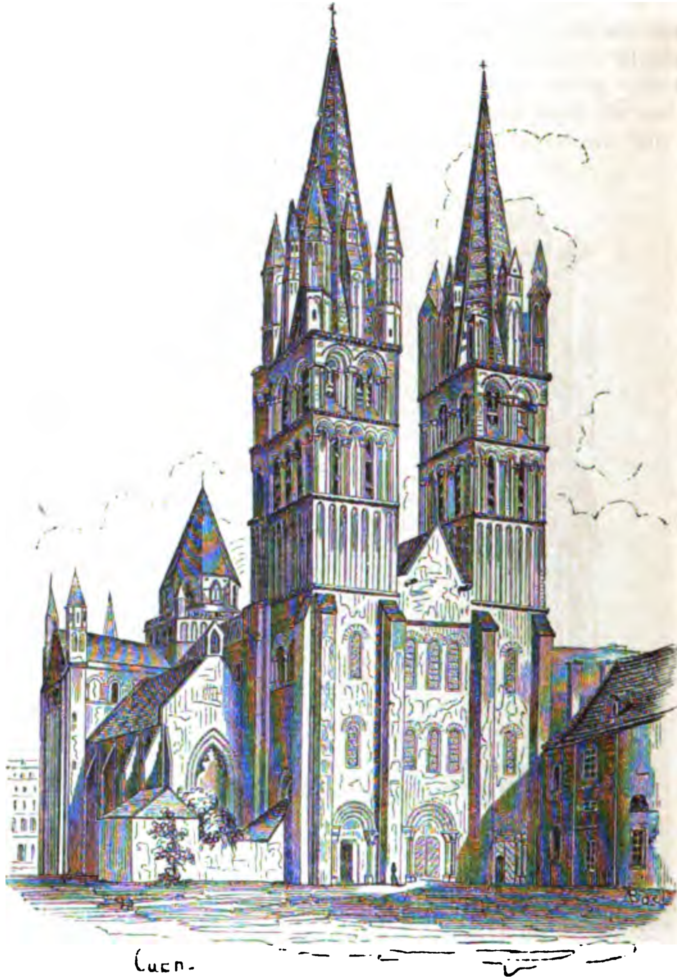


Fig. 254. S. Etienne zu Caen.

und der inneren Raumentfaltung entsprechend. Drei Portale führen von hier aus ins Innere.

England.

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Styl dort ein und machte der alten sächsischen Bauweise ein

Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so dass sich daraus eine ganz besondere nationale Färbung ergab. Das Wesentlichste war ohne Zweifel der Holzbau, der bei dem Inselvolke von früher Zeit an sich vorzüglicher Gunst erfreute, und der sich fortan wenigstens in der flachen Bedeckung der Basilikenschiffe geltend machte. Diese Vorliebe war so stark, dass durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Holzdecken versehen wurden, und die ganze englische Architektur dieser Epoche kein gewölbtes Mittelschiff kennt. Vergleicht man damit die gerade in der Normandie so consequent entwickelte Gewölbanlage der Basiliken, so tritt der Gegensatz der englisch-normannischen Bauweise nur um so schärfer hervor. Gleichwohl erscheint alles Uebrige



Fig. 255. Aus der Kirche von Waltham.

geradezu dem System der Normandie entsprechend, ja sogar auf Gewölbe berechnet. Zunächst sind es die überaus massigen Pfeiler des Schiffes, die aber, abweichend von der romanischen Praxis aller übrigen Länder, eine plumpe Rundform zeigen, oder allenfalls — aber immer auf runder Grundlage — mit Halbsäulen und anderen Vorlagen sich mühsam gliedern. Um für diese schwerfälligen Massen Kapitäle und Basen zu gewinnen, reichten die sonst üblichen Formen nicht aus. Für die Basis nahm man daher in der Regel eine einfache Abschrägung, für das Kapitäl ein aus dem Würfelkapitäl hergeleitetes, den neuen Verhältnissen angepasstes, wie unsere Abbildung Fig. 255 es zeigt, das sogenannte „gefältelte" Kapitäl. Ueber den gewölbten Seitenschiffen und häufig auch an der Ostseite der Kreuzarme sind Emporen angeordnet, die mit weiten Arkaden sich gegen das Mittel-

schiff öffnen. Sodann folgen die Fenster, vor denen sich ähnlich wie in den Kirchen von Caen Laufgänge mit Galerieen auf Säulen hinziehen. An der ganzen Oberwand steigen kräftige Halbsäulen empor, als sei eine Ueberwölbung beabsichtigt, die jedoch nirgends sich findet. Für die Ornamentation kommt das schon in der Normandie beobachtete Linienspiel in ausgedehnter Weise zur Geltung, so dass namentlich an der Laibung der Arkaden, der Umfassung der Galerieen, und noch mehr an den Portalen alle jene reichen, aber spröden Formen, die Raute, die Schuppenverzierung und ganz besonders der Zickzack zur Anwendung gelangt. Auf dem Querschiff erhebt

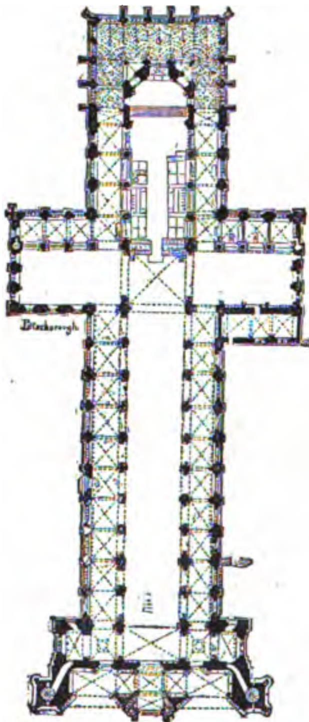


Fig. 256. Grundriss.

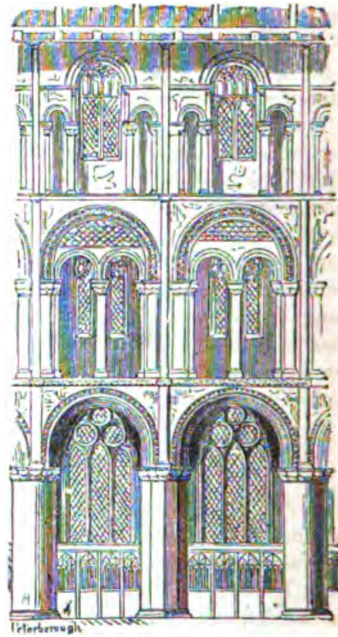


Fig. 257. Querschiff.

Kathedrale zu Peterborough.

sich fast immer ein massenhafter, viereckiger Thurm; die Façade wird in der Regel mit zwei Thürmen ausgestattet. Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so dass das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch eine wichtige Stelle für die Anwendung bedeutsamer Plastik, die denn überhaupt sich auf jene linearen Ornamente fast ausschliesslich beschränkt. So stellen sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung; aber ein feineres, edleres, geschmeidigeres

Leben fehlt ihnen; sie athmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz, als kirchliche Feier und Würde.

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes[1] finden sich bedeutende Reste und Theile aus dieser Epoche, meistens jedoch in gothischer Zeit umgewandelt und durch Umbauten verdrängt. Ein wichtiges Denkmal der Frühzeit ist die Kathedrale von Winchester, von 1079—1093 erbaut, mit sehr bedeutender Kryptenanlage und ausgedehntem Querschiff, später mannichfach erneuert und umgestaltet. Mächtige Krypten haben sich sodann aus dieser Zeit unter den Kathedralen von Worcester und Canterbury erhalten, und dahin gehören auch Chor und Krypta der 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester, deren Langhaus die entwickelten Formen des 12. Jahrhunderts zeigt. Dieser vorgeschrittenen Epoche ist sodann die Kathedrale von Norwich zuzuschreiben, die gleich den übrigen dieser Bauten schon in der ursprünglichen Anlage eine ungemein grossartige Auffassung, namentlich eine allen englischen Bauten gemeinsame höchst bedeutende Längenentwicklung hat. Bei 31 Fuss Breite des Mittelschiffs erstreckt sich der Bau in einer Länge von 411 Fuss, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, geschlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant erscheint die Kathedrale von Peterborough, deren Ausbau im Wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Oeffnungen der Emporen über den Nebenräumen, endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das Alles gibt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Styles. Der Umgang des Chores ist später verändert, und auch die Façade durch eine imposante gothische Vorhalle bereichert worden. Andere Reste in mehr oder minder bedeutender Ausdehnung und Behandlung finden sich an den meisten Kathedralen erhalten.

Scandinavien.

In den scandinavischen Reichen, wo das Christenthum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelt sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf norddeutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Dazu gesellen sich in einzelnen Fällen, durch Ordensverbindungen veranlasst, Einwirkungen französischer Bauschulen.

In Dänemark,[2] welches unter Knut dem Grossen (bis 1036) die Einführung des Christenthums und unter Waldemar I. (bis 1182) einen höheren Aufschwung der Kultur erlebte, entfaltet der romanische Styl seine eigentliche Blüthe von der Mitte des 12. bis gegen die Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist, dass hier bei mehreren bedeutenden Bauten Einflüsse rheinischer Denkmale hervortreten. So am Dom zu Ribe (Ripen) in Jütland, für den sogar Andernacher Tuffsteine herbeigeholt wurden. Seine Formen entsprechen überwiegend der entwickelten romanischen Archi-

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 44. — *Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London 1819. — *Derselbe*, architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807.

[2] Vgl. *J. Lange* in der dän. Bearb. meines Grundr. d. Kunstgesch. Kopenhagen 1872.

tektur des Rheinlandes, so dass der Bau wohl eher der nach einem Brande von 1176 ausgeführten Erneuerung, als der ersten Gründung von 1134 angehören wird. Die Blendarkaden der Chorapsis, das breite Querschiff mit stark erhöhten Kreuzgewölben in den Flügeln, mit sechstheiligem Rippengewölbe im südlichen Arm, mit einer Kuppel über der Vierung, die gegliederten Pfeiler mit den geringten Säulenschäften, endlich die Emporen über den Seitenschiffen deuten klar auf rheinische Einwirkung (Fig. 258). Die Emporen finden sich auch am Dom zu Viborg, dessen Krypta (Fig. 259) mit ihren stämmigen Säulen, den schlichten Würfelkapitälen und den energisch behandelten Basen wohl auf die Gründungszeit von 1133 bezogen werden darf, während der Oberbau, namentlich der von zwei Thürmen eingeschlossene Chor der spätern Entwicklung des Styles angehört. Das Aeussere erhält durch zwei weitere Thürme an der Westfaçade reiche malerische Wirkung. Die Länge des Ganzen beläuft sich, fast übereinstimmend mit

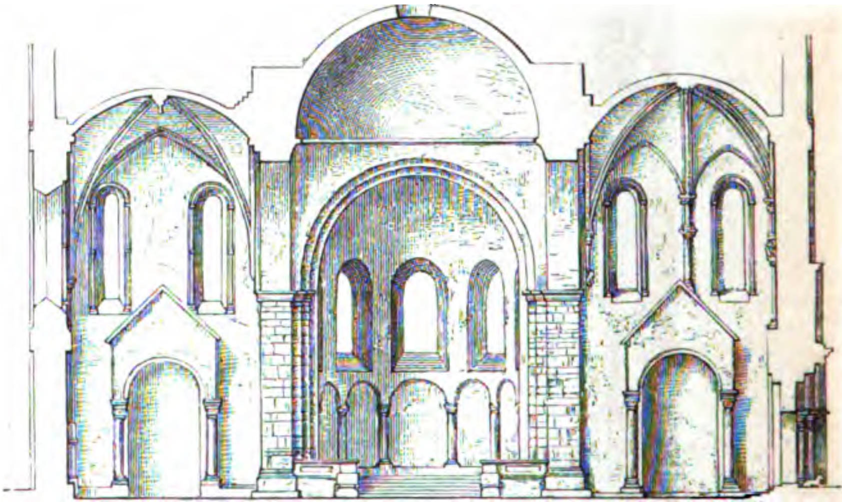


Fig. 258. Dom zu Ribe. Querschnitt.

dem vorhergenannten Bau, auf etwa 207 Fuss. Bedeutender ist der Dom zu Roeskild, eine imposante Anlage von 265 Fuss innerer Länge, mit rundem Chorumgang nach französischer Art, kräftig ausladendem Querschiff, dreischiffigem Langhaus mit Emporen und ansehnlichem Thurmpaar an der Westfaçade. Während die Fenster und Portale, auch die dreifach gruppirten Fenster des Emporengeschosses noch den Rundbogen zeigen, sind die Arkaden und Gewölbe im Spitzbogen durchgeführt, und zu den Lisenen am Aeusseren gesellen sich an den Seitenschiffen in französischer Art, namentlich den Bauten der Normandie entsprechend, ausgebildete Strebepfeiler.

Neben den Quaderbau tritt sodann besonders auf Seeland eine Nachbildung norddeutscher Backsteinkirchen, wie an der 1161 gegründeten Cistercienserkirche von Soroe, die der Kirche von Loccum (S. 319) in Grundriss und Aufbau genau entspricht, der Chor wie dort gerade geschlossen, mit Kapellenreihen am Querschiffe. Diese sowie die Stiftskirche zu Ring-

sted vom Jahre 1170 waren ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasiliken, die später eingewölbt wurden. Ein Centralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit polygon geschlossenen Armen ist die Kirche von Kallundborg, auf deren Mitte sich ehemals ein mächtiger viereckiger Thurm erhob, der mit den vier achteckigen Thürmen auf dem Ende der Kreuzarme eine überaus malerische Wirkung machte. Den in Norddeutschland so oft vorkommenden Wechsel von Pfeilern und Säulen zeigt die Klosterkirche von Westerwig in Jütland, von 1197; regelmässige Basiliken sind die Kloster-

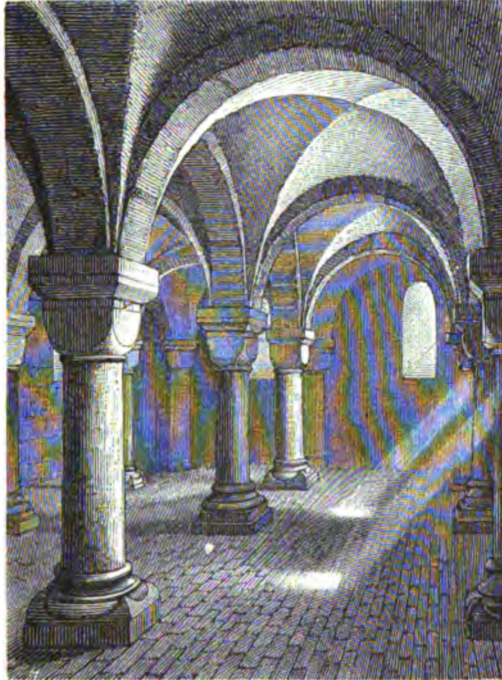


Fig. 259. Dom zu Viborg. Krypta.

kirche zu Weng und die Kirche zu Salling. Sodann finden sich in den verschiedenen Theilen des Landes zahlreiche kleinere Rundkirchen: vier auf der Insel Bornholm, drei sogar in Grönland zu Igalikko und Kakortok, ja selbst Nordamerika besitzt in einer Rundkirche zu Newport auf Rhode-Island ein Denkmal der kühnen Normannenfahrten des 12. Jahrhunderts.

Auch in Schweden[1] begegnen uns ähnliche kleine Rundkirchen, wie zu Hagby, zu Solna bei Stockholm, zu Munsoe u. s. w. Ausserdem kommt eine besondere Art kleiner Dorfkirchen vor, die als „Saumsattelform" bezeichnet werden, weil der hohe Chor und der Westthurm das

[1] Vgl. den Anhang der schwed. Ausg. meiner Gesch. der Architektur von *C. Eichhorn.* Stockholm.

niedrige Schiff wie eine Einsattlung erscheinen lassen. Die Kirche zu Föra auf Oeland und manche andre sind Beispiele dieser Art. Der entwickeltere Styl wurde auch hier durch Einwirkung fremder Bauschulen eingeführt, und zwar sind in Westergötland englische, in Gotland norddeutsche Einflüsse vorherrschend. Daneben kommen auch einzelne französische Anklänge, namentlich in der Ausbildung des Chores mit Umgängen vor. Als Material liefert das Land treffliche Kalk- und Sandsteine; erst später dringt von Norddeutschland der Backsteinbau ein. Zu den einfachsten und frühesten Bauten gehört die Kirche von Husaby; reichere Anlage und Ausbildung zeigt der Dom zu Skara, besonders aber die Cisterzienserkirche zu Warnhem, ein Bau der Uebergangszeit mit halbrundem Chorumgang, im Einzelnen, namentlich an dem nördlichen Portal englische Einflüsse verrathend. In Ostergötland ist der Dom von Linköping ein ansehnlicher

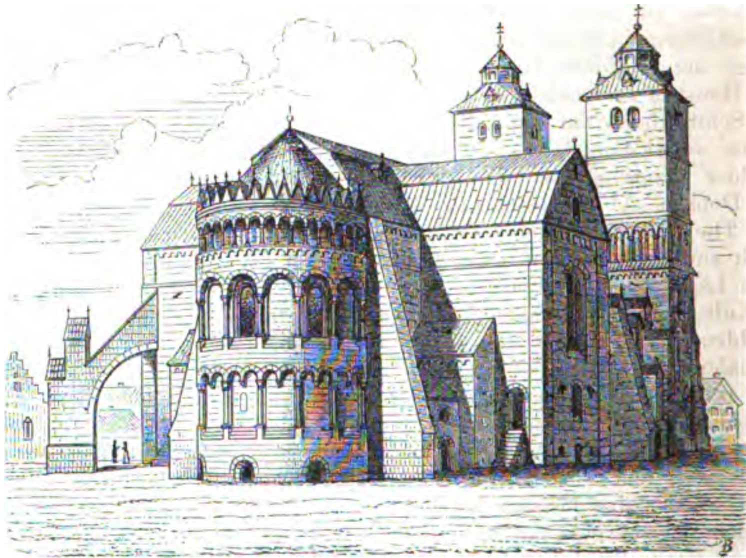


Fig. 260. Dom zu Lund. Aeusseres.

Bau der Uebergangszeit, der Chor mit den gleich hohen Umgängen sogar erst ein Werk der gothischen Epoche. Die reiche Pracht der Ornamentik und die bedeutenden Verhältnisse, bei einer Gesammtlänge von 329 Fuss, verleihen dem Bau eine hervorragende Stellung unter den Denkmalen des Nordens. Einfache Cisterzienserkirchen finden sich zu Alvastra mit einem an Loccum erinnernden Grundriss, im Schiff und Chor mit Tonnengewölben bedeckt, ferner zu Askaby und zu Vreta sowie zu Nydala in Smaland. Das bedeutendste Werk Schwedens, eine stattliche gewölbte Pfeilerbasilika von 255 Fuss Länge, ist der Dom zu Lund, damals sammt dem ganzen südlichen Theil Schwedens zu Dänemark gehörend. Wenn für die Krypta c. 1130, für den Chor 1145 als Vollendungszeit angegeben wird, so scheint die elegante Durchbildung, die den entwickelten rheinischen Bauten wiederum analog ist, solcher Frühdatirung zu widersprechen. Besonders das

Aeussere des Chores (Fig. 260) mit seinen Blendarkaden und seiner Galerie von Zwergsäulen deutet auf eine vorgerücktere Epoche. Auch die beiden Westthürme nehmen an der reicheren Gliederung Theil. Im Inneren verräth der Wechsel stärkerer und schwächerer Pfeiler, sowie die Gliederung der Oberwände durch Blendbögen ebenfalls deutschen Einfluss. Unter dem Chor zieht sich eine Krypta hin; neben ihm sind kleinere Kapellen angeordnet, die sich auf das weit ausladende Querschiff öffnen. — In der Mälarlandschaft sind es namentlich die in Ruinen liegenden Kirchen zu Sigtuna, welche den romanischen Styl in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vertreten. So St. Peter mit einem schweren nach englischer Art angelegten quadratischen Thurm auf der Vierung, übrigens ein einschiffiger Bau in Kreuzform. Eine dreischiffige Basilika ist St. Olaf; den Uebergang zur Gothik bezeichnet die Marienkirche der Dominikaner. Ein dreischiffiger Pfeilerbau ist auch die Klosterkirche zu Vafruberga, mit Querhaus und dreischiffigem Chor wie man ihn hier öfter findet. Mit dem Uebergangsstyl dringt der norddeutsche Backsteinbau hier ein, der indess für die Details den Haustein verwendet. So der Dom zu Westeräs und der zu Strengnäs, im Schiff theils mit runden, theils mit viereckigen Pfeilern, die Klosterkirche zu Sko u. A. Auch Finnland mit seinen wenig bekannten Bauten ist hier anzuschliessen, namentlich die Marienkirche zu Räntämäki und der Dom zu Abo, massenhafte Backsteinbauten spät romanischer Zeit.

Die höchste Blüthe entfaltet sich in den Bauten der Insel Gotland. Früh zum Christenthum bekehrt, durch Fruchtbarkeit des Bodens und günstige Lage für Handel und Verkehr ausgezeichnet, mit trefflichem Material in Kalk- und Sandstein versehen, entfaltet die Insel ihre Architektur unter norddeutschem Einfluss zu hoher Bedeutung. Vor Allem sind hier die in malerischen Ruinen daliegenden zahlreichen Bauten des ehemals mächtigen und reichen Wisby zu nennen. Noch zeugt die Stadtmauer mit ihren 38 Thürmen von der ehemaligen Bedeutung der Stadt, die man das nordische Venedig genannt hat; von den 18 Kirchen, die grösstentheils in Trümmern liegen, nennen wir den Dom St. Marien, eine spätromanische Hallenkirche, deren Chor wie bei den meisten Kirchen der Stadt gradlinig geschlossen ist, ausser den Westthürmen mit zwei kleineren Thurmbauten neben dem Chor versehen; ferner St. Lars, eine Kreuzkirche mit der hier selten auftretenden Anordnung von Triforiengalerieen; vor allem aber die H. Geistkirche, ein höchst merkwürdiger Centralbau von achteckiger Grundform, bei quadratischem Mittelraum, wichtig besonders als vollständig ausgebildete Doppelkapelle. Andere Bauten der Insel verrathen eine Vorliebe für zweischiffige Anlagen; so die Kirche von Gothem, die der Spätzeit angehörende Kirche zu Fole, und die reicher ausgebildete von Tingstäde. Wo die Thürme in ursprünglicher Form erhalten sind, zeigen sie in ihrer massenhaften Anlage und schlichter Behandlung, wie z. B. an der Kirche zu Walls wiederum die Einwirkung norddeutscher Bauten.

Norwegen endlich steht in seinen Steinbauten überwiegend unter dem Einfluss des benachbarten England. Auffallend ist namentlich die von dorther entlehnte Form eines plumpen Rundpfeilers mit gedrücktem Würfelkapitäl, wie in der Kirche zu Aker bei Christiania, einem schlichten Kreuzbau, bei welchem der Raum der Vierung wie in manchen schwedischen Bauten durch schwere nur mit schmalen Durchgängen versehene Mauern für sich abgeschlossen ist. Aehnlich die Kirche von Ringsaker, deren Mittelschiff ein

Tonnengewölbe hat, während die Seitenschiffe, nach Art südfranzösischer Bauten, mit halben Tonnen bedeckt sind. Eine flachgedeckte Basilika dagegen ist der Dom zu Stavanger, mit schweren Rundpfeilern und Zickzackornamenten an den Arkaden in englisch-normannischer Weise. Dagegen überwiegen in der Marienkirche zu Bergen, besonders an den lebendig gegliederten Pfeilern und den stark ansteigenden Kreuzgewölben die Einflüsse deutscher Vorbilder. Den ersten Platz unter den norwegischen Monumenten nimmt aber der Dom zu Drontheim[1] ein, obwohl nur das Querschiff dieser Epoche angehört. Seine Anlage mit oberen Emporen und Triforien erinnert

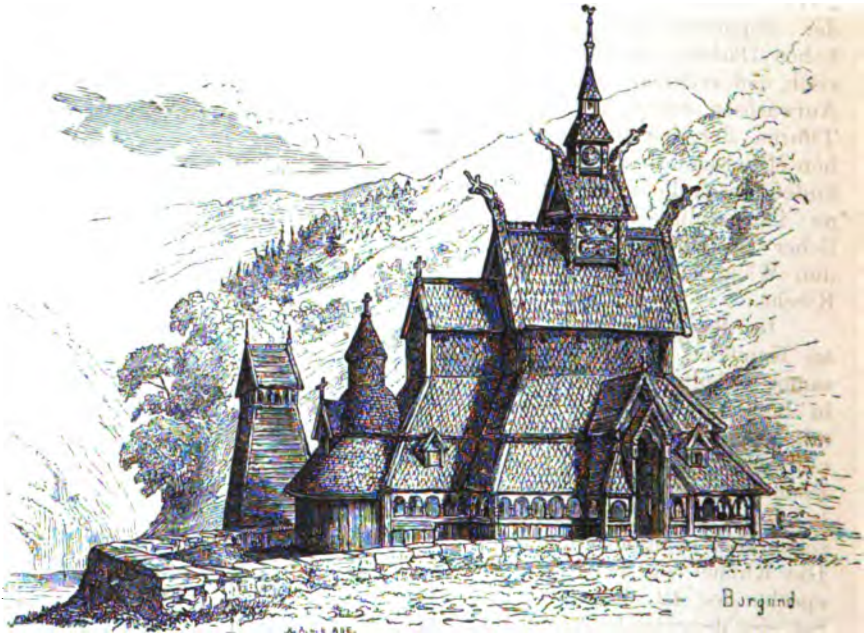


Fig. 261. Kirche zu Borgund.

durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschliesst.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stylgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten Holzbau sich anschliessen.[2] Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sogenannte Reiswerkbauten) aufgeführt. Der Grundplan hat einige Analogie mit der Basilikenanlage, doch mit wesentlichen Abweichungen. Diese bestehen darin, dass die Gesammtform des Schiffes sich einem Quadrat nähert,

---

[1] *A. v. Minutoli*, der Dom zu Drontheim etc. Fol. Berlin 1853.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 45. — *Dahl*, Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden 1837.

und dass der hohe Mittelraum ringsum von niedrigen Umgängen umzogen wird. Die Trennung bewirken runde Holzsäulen mit würfelartigen Kapitälen, von denen Bögen, ebenfalls in Holz construirt, aufsteigen. Die Decke wird durch das Sparrenwerk des Daches gebildet, wo nicht in moderner Umgestaltung die Form von Tonnengewölben nachgeahmt ist. Oestlich legt sich der Chor an, der mit einer Apsis schliesst, aber durch den Umgang des Schiffes vom Langhause gesondert erscheint. Um den ganzen Bau zieht sich gewöhnlich ein Laufgang, der mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Aeussere dar. (Fig. 261). Die verschiedenen, übereinander emporsteigenden Theile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluss durch den Thurm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige kleine Thurmspitze Platz, und ein eigentlicher Glockenthurm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche.

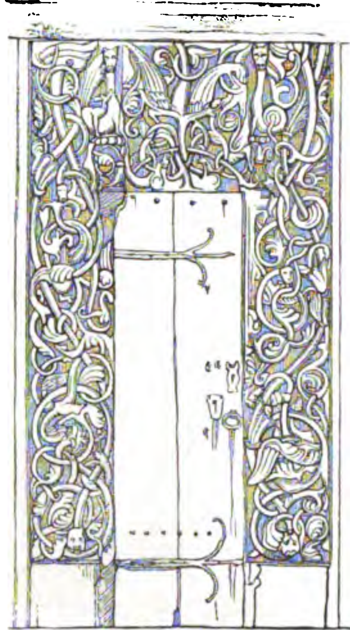


Fig. 262. Portal der Kirche zu Tind.

In der Ornamentik kommt sowohl an Kapitälen wie an Portalen ein seltsames Schnitzwerk zum Vorschein, das in bunten, bandartigen Verschlingungen, mit eingemischten Drachen, Schlangen und sonstigen Thiergestalten die nordische Phantastik höchst energisch ausspricht und in seinem krausen Gefüge oft den Schriftschnörkeln in Manuscripten ähnlich sieht. Die Kirche von Tind aus der Schlussepoche des 12. Jahrhunderts (Fig. 262) hat eine derartige besonders reiche Portalumfassung. Ausser diesem Baue sind es namentlich die Kirchen zu Borgund, Hitterdal, Urnes, u. A., welche in dieser originellen Uebertragung den romanischen Styl selbst im hohen Norden wirksam und lebensfähig erweisen.

Spanien.

Zum Schluss betrachten wir an dem entgegengesetzten äussersten Gränzpunkte abendländischer Kultur, dem Gebiete der pyrenäischen Halbinsel, die Verbreitung des romanischen Styles, soweit die auch hier noch lückenhaften Berichte einen Ueberblick gestatten.[1] Seitdem die christliche Herr-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 42 (V.-A. Taf. 22). — *Villa Amil*, España artistica y monumental. Prachtwerk in Fol. Paris. — *A. de Laborde*, voyage pittoresque en Espagne. Fol. — *Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien. — Monum. arquitectón. di España. — Am wichtigsten: *Street*, some account of Gothic architecture in Spain. London 1865. 8.

schaft in Spanien das Reich der Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, entwickelte sich auch in diesen fernen Gebieten ein Styl, der in seinen Grundzügen der allgemeinen Tradition des Abendlandes analog war. Vorzüglich aber scheint in den früheren

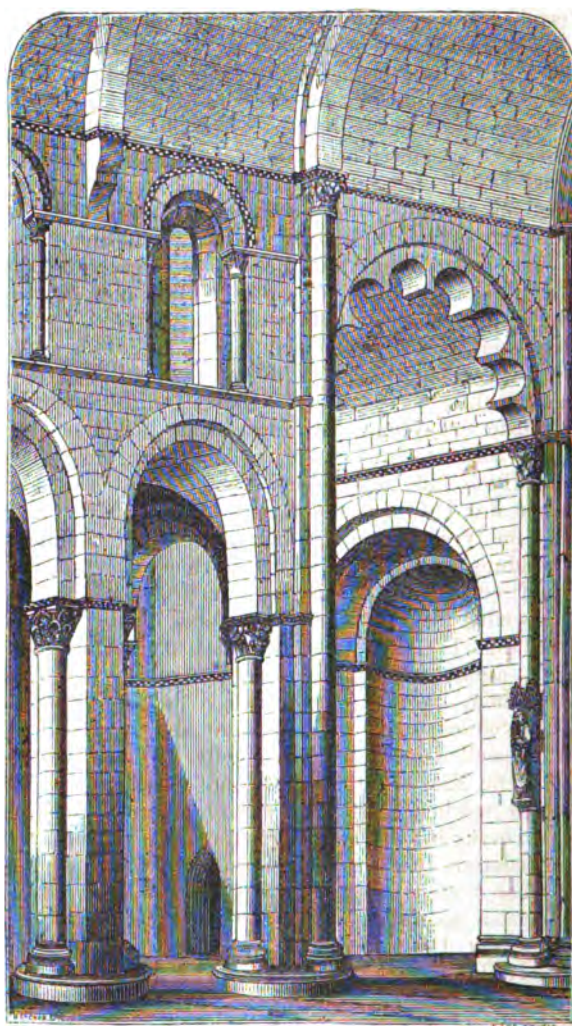


Fig. 263. S. Isidoro zu Leon.

Epochen, im 11. und 12. Jahrhundert, die südfranzösische Bauweise mit ihren tonnengewölbten Schiffen einen bestimmenden Einfluss geübt zu haben, wie denn auch die Nachbarschaft mit den nördlichen, damals ausschliesslich von den Christen beherrschten Provinzen der Halbinsel darauf hinweisen

musste. Damit hängt das vorwiegende Betonen des Pfeilerbaues und seine durchgeführte Gliederung zusammen. Säulenbasiliken scheinen nur selten vorzukommen. Auf dem Kreuzschiff erhebt sich gewöhnlich ein mächtiger Thurmbau, und auch die Façade pflegt mit Thürmen ausgestattet zu sein.

Je weiter aber die Christen nach Süden vordrangen, je mehr sie den Mauren das Terrain streitig machten, desto umfassender wurde ihre eigene Architektur von der Bauweise ihrer Gegner, wenn auch nicht bezwungen, so doch modificirt. Die Berührungen der beiden so dicht an einander gedrängten Kulturen waren im Frieden wie im Krieg zu mannichfaltig, die arabischen Denkmale der wieder eroberten Länder zu glänzend, in ihrer prächtigen Dekoration zu einschmeichelnd, als dass sie nicht hätten durchgreifenden Einfluss auf die bewegliche Phantasie der Spanier gewinnen sollen. Hatte doch selbst das übrige Europa sich den Einwirkungen der mohamedanischen Kunst nicht entziehen können; wie viel leichter mussten sie hier eindringen, wo das ganze Land mit ihren Monumenten übersäet war! So bildet sich denn in der Schlussepoche ein romanischer Styl aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Construktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschliesst, seine Dekoration aber dem glänzenden, beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

Die bedeutendste Schöpfung der romanischen Frühepoche Spaniens ist die Kathedrale von Santiago de Compostella, ein ansehnlicher Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen, Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu mit einer glanzvollen Portalhalle, im Wesentlichen ein Bau des 12. Jahrhunderts und zwar in genauer Nachbildung von S. Sernin zu Toulouse entstanden. Ungefähr derselben Zeit und verwandter Auffassung gehört die Kirche S. Isidoro zu Leon, 1149 geweiht, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung und kräftiger, plastischer Ausstattung (Fig. 263); an die Westseite schliesst sich ein gewölbtes „Pantheon", die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigen mehrere Kirchen, darunter namentlich S. Millan die originelle Anlage von zierlichen Säulenportiken, die sich an der Aussenseite der Nebenschiffe hinziehen, bisweilen an der Westseite durch einen ähnlichen Säulengang verbunden. (Die Kirche zu Monreale auf Sicilien hat an ihrer Nordseite ebenfalls einen solchen Portikus.) Der späteren, reich entwickelten Blüthezeit gehören vorzüglich die alte Kathedrale von Salamanca, ein Bau mit energisch gegliederten Pfeilern und einer Kuppel auf dem Kreuzschiffe (Fig. 264); der Chor besteht aus drei parallel angeordneten Apsiden, eine Form, die den meisten spanischen Bauten eigen ist und die reichere französische Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz bald verdrängt hat. Ferner die Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benachbarte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelthurm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Thürmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptthurm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale von Tarragona, in ihrem reich

entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Constructionsweise. Von geringeren Dimensionen, aber ähnlicher Anlage ist die Kathedrale von Tudela und die jetzt weltlichen Zwecken dienende von Lerida, während dagegen die Abteikirche von

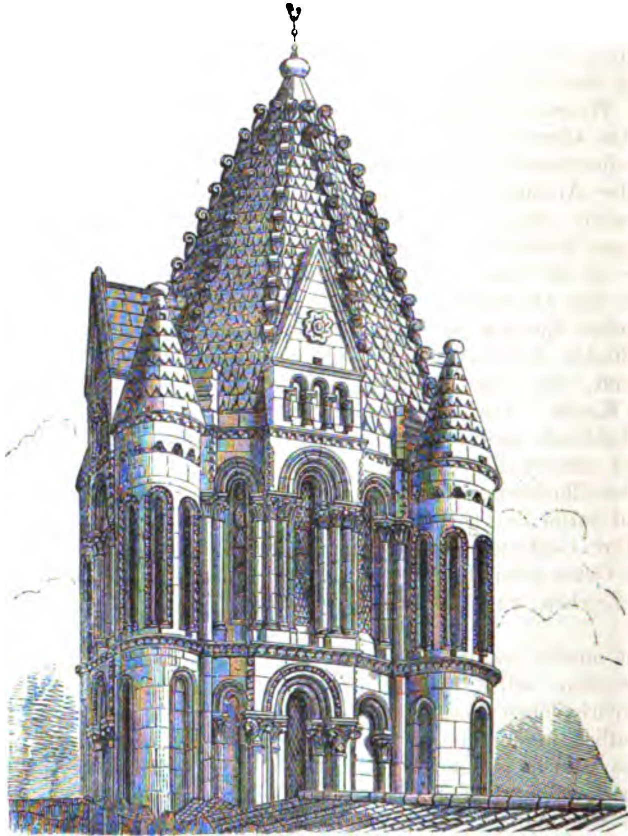


Fig. 261. Kuppelthurm der Kathedrale von Salamanca.

Veruela mit ihrem reich entwickelten Chor sich der französischen Bauweise anschliesst. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlussepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Style zuneigt.

3. Die romanische Bildnerei und Malerei.

a. Inhalt und Form.

Dem reichen, lebensvollen Bilde der romanischen Architektur lässt sich nicht entfernt eine gleichbedeutende Gesammterscheinung der bildenden Kunst derselben Epoche gegenüberstellen. Der Geist jener Zeit begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der ganzen Entwicklung, dass die allgemeinen Gedanken, wie sie das hierarchisch bedingte Leben ausprägte und festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten und ihren entsprechenden Ausdruck in den Werken der Architektur fanden. Die Blüthe der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren Stellung des Individuums ab, von der selbständigen Bedeutung, die man demselben im Gesammtdasein zugesteht. Diese war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter gering, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben eingeengt. Zumal in unsrer Epoche, wo zunächst die Ausübung der Künste grossentheils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in Allem die Tendenz der Kirche maassgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Auch hier war die Stellung zur Tradition auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, denn mit dem Kirchenbau wurde der in der altchristlichen Zeit entwickelte Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die christliche Kunst nichts Anderes, als lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird aller Orten gehandhabt, und es bedarf noch immer der conventionellen, äusseren Zeichen und Embleme, um dem Verständniss einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Wie in der altchristlichen Zeit, so herrscht auch jetzt die antike Auffassung vor, die namentlich in der Gewandung, aber auch in der Anordnung die ganze romanische Epoche hindurch sich deutlich zu erkennen gibt. Allerdings erhielt man die antiken Elemente in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche dieselben in der altchristlichen Zeit erfahren hatten; die Darstellungen verhalten sich zu den wirklich antiken in dieser Hinsicht wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitäls zu seinem Urbild. Ja, die Entartung ist in der ersten Epoche scheinbar eine immer mehr zunehmende, weil der noch ungeübte, rohe Geist der germanischen Völker sich mit der antiken Form und dem überlieferten Inhalt erst spät vertragen lernen musste, um in der Folge mit eigener frischer Kraft aus diesen Keimen ein neues Leben entwickeln zu können. Es war gleichsam eine Epoche der Acclimatisirung nothwendig, wo das fremde Samenkorn die Starrheit des noch unbebauten nordischen Erdreiches überwinden, und dieses dagegen sich für die Aufnahme der neuen Saat schmeidigen musste. Nachher erfolgte dann eine neue Blüthe, in welcher abermals die antike Auffassung der Formen den Grundaccord angab, der germanische Geist aber sich in selbständigen Wendungen und Modulationen auszusprechen vermochte.

Durch dies Verhältniss zur Ueberlieferung, durch die Forderung eines

gedankenhaften Inhalts und die enge Beziehung zur Architektur erhielt die bildende Kunst gleich im Anfang ein strenges Stylgesetz, das beim weiteren Fortschreiten ihr zur leitenden Richtschnur diente und an dessen Hand sie vor Verirrungen bewahrt blieb. Die christliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geist Entgegengesetzte aufzufassen vermochte, hielt die Kunst auf lange Zeit von der Beobachtung der Natur zurück, und so blieb die antike Auffassung maassgebend und fürs Erste genügend, bis inzwischen durch die ununterbrochen fortgesetzte Uebung Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung der Natur vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche fast ausschliesslich ein kirchlicher, obgleich es nicht an Beispielen von Darstellungen der Profangeschichte fehlt, wie jener berühmte Teppich von Bayeux, auf welchem die Gemahlin Wilhelms von der Normandie die Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen gestickt hat, oder das Wandgemälde auf dem Schlosse zu Merseburg, das den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn verherrlichte. Weit überwiegend zog die Kirche nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch den weitesten Spielraum, die mannichfaltigste Gelegenheit zur Bethätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Façaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldecyklen; da ist in den mannichfachen Geräthen, die der heilige Dienst erheischt, jeder Art künstlerischer Technik eine Veranlassung zur Thätigkeit gegeben; da wird endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hülfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Aber selbst dem Inhalt nach gewährte die Kirche den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten die Summe dessen anreihen liess, was die gelehrte Bildung der Zeit irgend an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Sagen, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personifikationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind sodann jene antiken Fabelwesen der Sirenen, Centauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloss ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisiren in den Werken dieser Epoche zu suchen ist, und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgränzt, ist oft schwer zu sagen, gewiss aber erhalten beide Elemente neben einander ihre Vertretung.

Auch die Gestalten der nordischen Heldensage finden bisweilen ihren Platz, wenngleich nicht in besonders zahlreicher Anwendung. Wichtiger dagegen sind die Darstellungen aus dem deutschen Thierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Ueberhaupt aber sind die Thiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst,

und es gab wissenschaftliche Compendien, die sogenannten Bestiarien, welche die naiven, naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so dass z. B. der Löwe eben so gut auf Christus wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichthum von Beziehungen und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung mannichfach variirt, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmisst. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Epoche lässt dabei in der Regel auch räumlich eine oft grossartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zu Tage treten. Das einzelne Bild, die gesonderte Gestalt will nichts für sich allein bedeuten. Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt es sein Gesetz. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des neuen Testaments, die Scenen des Lebens und Opfertodes Christi vorbildlich mit verwandten Geschichten des alten Bundes in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst in dieser Epoche eine grossartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelgrund stellt und aus dem gesammten Inhalt ihrer übrigen Anschauungen die feinen Beziehungen gewinnt, welche wie zarte, buntfarbige Fäden das Gewebe nach allen Seiten durchdringen und der strengen Einheit der Grundanlage die anmuthigen Gebilde einer erregten Phantasie hinzufügen.

Der stylistische Charakter der Werke ist, ihrem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich ernster, hoheitsvoller, durchweg streng typischer, durch ein allgemeines traditionelles Herkommen gebundener. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, ja selbst nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich durch mancherlei byzantinische Einwirkung sich herausstellt; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der vielfachen Art der angewendeten Stoffe und der dadurch bedingten Auffassung hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren, Edleren im Ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend eine Gesammtentwicklung in dem Sinne statt, wie die Architektur sie durch die unabweislichen materiellen Vortheile der höher entfalteten Construktion für sich gewinnen musste. Der Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigenthümliche Bedeutung zu bewahren wusste, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld und weiss es um so ungestörter auszubeuten, als der Zufall und die persönliche Befähigung des Individuums sich bei fortschreitender Uebung mehr und mehr mitbestimmend vordrängen. Im Ganzen lässt sich aber eine durchgehende Verschiedenheit in den Leistungen der nördlichen Länder und denen Italiens deutlich nachweisen, die unserer übersichtlichen Betrachtung zur Richtschnur dienen soll.

b. Geschichtliche Entwicklung.

In den Ländern diesseits der Alpen.

Unter den nordischen Ländern ist keins, das den Entwicklungsgang der romanischen Bildkunst so frisch, lebendig und vielseitig veranschaulicht wie Deutschland.[1] War das hier am reinsten vertretene germanische Wesen vorzüglich befähigt, den neuen Inhalt aufzunehmen und die überlieferte alte Form mit selbständigem Leben zu erfüllen, so kamen doch auch noch andre Ursachen mitbestimmend hinzu. Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsischen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem Volksgeist einen freien Schwung, die vielfache Verbindung mit Italien regte den bildnerischen Sinn an und gab mancherlei frische Eindrücke der reichen Schätze antiker Kunst, die auf die fremden nordischen Besucher eine tiefere Wirkung hinterlassen mochten als auf die Eingeborenen selbst. Endlich fehlte es auch nicht an byzantinischen Einflüssen, die namentlich für die Entwicklung der Technik in den Kleinkünsten von erheblicher Bedeutung waren. In manchen Zweigen, besonders für die Prachtgewänder mit eingewirkten Darstellungen kamen selbst orientalisch-saracenische Einflüsse ins Spiel.

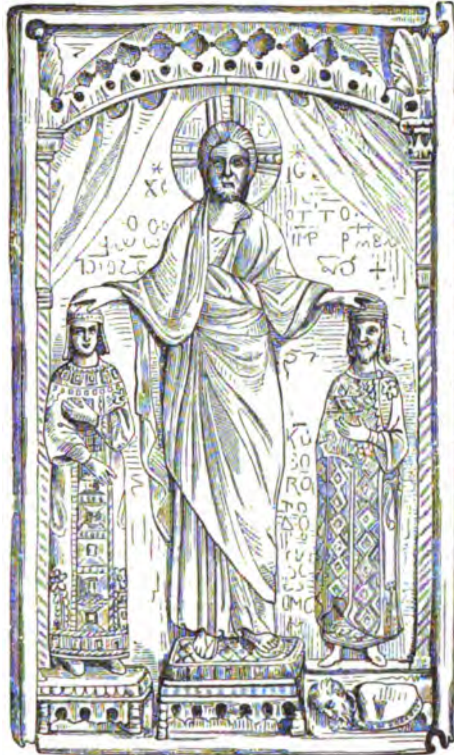
Eine Reihe von interessanten Denkmälern gibt uns gerade in Deutschland ein anziehendes Bild der allmählich fortschreitenden Entwicklung des künstlerischen Bewusstseins. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche bemerklich; man sieht eine antikisirende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja im Laufe des 11. Jahrhunderts spricht sich oft in den bildnerischen Werken eine überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben erwacht aber eine andere Richtung, die, zumeist auf byzantinische Vorbilder gestützt, zu einer strengeren Gebundenheit, einer festeren Regel führt. Der Eindruck jener natürlichen Naivetät wird nun zurückgedrängt und ein grossentheils unerfreulicheres Wesen tritt an die Stelle, doch bietet dieses zugleich die Basis für eine höhere, freiere Entwicklung, welche gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts anhebt und bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt erreicht. Nun wird die Antike noch einmal wie mit frischen Kräften und neuer Begeisterung zum Ausgangspunkt genommen. Aber der bedeutend erweiterte Kreis des Daseins, den der Glanz des ritterlichen Lebens, das Aufblühen der Städte, die weiten Fahrten in den Orient, namentlich die Kreuzzüge eröffnet hatten, erfüllte die alten Formen mit einem jugendlich freien und edlen Leben, das bisweilen zwar noch von dem typisch starren Geiste der Ueberlieferung in Banden gehalten wird, mitunter jedoch, wo der kühner und selbstbewusster gewordene künstlerische Genius Kraft genug besass, in einer Lauterkeit und Schönheit hervorbricht, die einen edlen Formensinn, durchweht vom warmen Hauch der Empfindung, offenbart.

Die Plastik ist zunächst durch manche Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei vertreten. Diese Technik wurde während

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24). — *Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Darmstadt 1832 ff. — *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. I. Leipzig 1857. — *E. Förster*, Denkm. deutscher Bildnerei. Leipzig 1856 ff.

der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt, und ihre Erzeugnisse bildeten einen ansehnlichen Bestandtheil jener vielgestaltigen Prunkgeräthe, deren die naive Prachtliebe einer frischen, jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, aber auch Geräthe des weltlichen Luxus, wie Jagd- und Trinkhörner, Becher u. dgl., wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das bisweilen mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist. Ueberall aber, wo entweder wirkliche byzantinische Arbeiten vorliegen oder wenigstens als Muster gedient haben, zeigt sich eine bemerkenswerthe Feinheit und saubere Zierlichkeit der Technik, wie sie jener höfisch glatten Kunstweise beiwohnt. In der Regel herrscht jedoch mehr geistige Frische in den Werken jener ersteren Gattung, selbst bei aller ungefügen Derbheit, als in den byzantinisirenden.


Fig. 265. Elfenbeinrelief zu Paris.

Eine grosse Anzahl solcher Arbeiten hat sich in Bibliotheken, Kunstsammlungen sowie in den Schatzkammern mancher Kirchen noch bis jetzt erhalten. Ein prägnantes Beispiel jener ersteren Art bilden einige Elfenbeintafeln von dem Reliquienkasten in der Schlosskirche zu Quedlinburg, die wohl nicht mit Unrecht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt werden. Sie stellen Vorgänge aus dem Leben Christi dar, und zwar die Fusswaschung Petri, Christus die Jünger segnend, die Marien am Grabe des Herrn und die Verklärung auf Tabor, aber in so plumper, unbeholfener Weise, dass man sie zu den Incunabeln der Kunst rechnen darf. Das allgemeine Schema der antik-römischen Gewandung ist festgehalten, allein jedes annähernd richtige Verhältniss des Körpers, jedes Verständniss seines organischen Gefüges ist bis auf eine dunkle Ahnung verschwunden. Dennoch wirkt selbst in diesem naiven Ungeschick noch ein Nachklang der edlen Würde antiker Kunst und kommt der Feierlichkeit des Gegenstandes wohl zu Statten. Einen merkwürdigen Gegensatz hierzu bildet ein Diptychon in der Sammlung des Hôtel Cluny zu Paris, das inschriftlich aus der Zeit Otto's II. stammt. Dieser Kaiser war, wie bekannt, mit der griechischen Prinzessin

Theophanu vermählt, und wenn auch aus diesem Verhältniss nicht eigentlich ein durchgreifender byzantinischer Einfluss auf die deutsche Kunst abgeleitet werden kann, so lässt sich doch leicht erklären, dass mancherlei an Werken byzantinischer Kleinkunst auch bei dieser Veranlassung herüber kam und schon durch seine technische Ueberlegenheit zur Nachahmung reizen musste. Eine lebendige Anschauung dieses Verhältnisses gewährt das erwähnte Diptychon mit seinen Reliefs (Fig. 265). Umrahmt von einer Säulenarchitek-



Fig. 266. Reliefs an einem Jagdhorn zu Prag.

tur sieht man Christus in erhabener Grösse und in feierlich antikem Gewandwurf, wie er segnend den puppenhaft aufgeputzten, viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemahlin die Hände auflegt. Unter dem Kaiser scheint der Verfertiger nach zeitüblicher Weise sich selbst in unterwürfiger Demuth angebracht zu haben. Von dem lebendigen Reiz, welchen die Phantasiefülle jener Zeit über die Profangeräthe in reichhaltigen Bildwerken auszugiessen liebte, gibt ein im Domschatze zu Prag[1] aufbewahrtes Jagdhorn eine Vorstellung (Fig. 266). Das Wagenrennen sammt der Form der

[1] Mittelalterl. Denkm. d. Oesterr. Kaiserstaates. II. Band. S. 127 ff. mit trefflichen Abbildungen.

Quadrigen, sowie die Gestalten der Greifen und Centauren, gegen welche sich die Gladiatoren zum Kampf anschicken, deuten auf direkte antike Vorbilder, während der Charakter des Blattornaments bereits die unverkennbar romanische Form zeigt, so dass die Arbeit wohl dem 11. Jahrhundert angehören wird.

Von grosser Bedeutung sind ferner die Arbeiten des Erzgusses, von denen Deutschland wieder die wichtigsten besitzt. Mehrere sehr hervorragende knüpfen sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissen gleich erfahrenen Mannes. Er war selbst ausübender Künstler, wie die von ihm noch jetzt vorhandenen Werke beweisen. Das erste ist die eherne Thür des Doms in Hildesheim,[1] die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist. Die eine Reihe enthält Scenen des alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelismus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Styl ist noch ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick, das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Theil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebensowenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessirt das Werk doch durch einen unleugbaren Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht; Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt das andere, noch merkwürdigere Werk, eine eherne Säule, die ehemals im Chor des Domes ein Kruzifix trug, jetzt aber, des Kapitäls beraubt, auf dem Platze vor dem Dome aufgerichtet ist. Offenbar verdankte sie ihre Entstehung den Anschauungen, welche der ausgezeichnete Bischof in Rom selbst gehabt, denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Marc Aurel ziehen sich an der Bernwardsäule in spiralförmiger Windung Darstellungen, und zwar aus dem Leben Christi hin, die selbst in der überfüllten Anordnung des Reliefs an jene römischen Vorbilder erinnern und den Beweis liefern, wie schwankend damals die künstlerische Praxis, wie wenig bestimmt die stylistischen Gesetze des Schaffens waren. Eine ähnliche



Fig. 267. Grabplatte Rudolfs von Schwaben. Merseburg.

[1] *Kratz*, der Dom zu Hildesheim. — Denkm. der Kunst. Taf. 47 (V.-A. Taf. 24). Fig. 9 und 10.

Erzthüre befindet sich am Dom zu Augsburg, vermuthlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Wie man um dieselbe Zeit auch Grabmonumente schon ausnahmsweise aus Erz zu bilden versuchte, beweisen mehrere eherne Grabplatten, welche die Figur des Verstorbenen in flachem Relief und noch mit sehr geringem Naturgefühl vorführen. Die älteste dieser Platten findet sich im Dom zu Magdeburg, eine andere im Dom zu Merseburg stellt den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben dar (Fig. 267). Derselben Zeit wird auch die Bronzefigur eines leuchterhaltenden Mannes im Dom zu Erfurt angehören.

Aus einer mehr vorgeschrittenen Epoche stammt sodann ein grosses Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich, das von Meister *Lambert Patras* aus Dinant nach dem Jahr 1112 gegossen wurde. Gleich dem berühmten ehernen Meere im Vorhofe des salomonischen Tempels ruht das Becken auf zwölf Thiergestalten, die zugleich eine Anspielung auf die Apostel enthalten.



Fig. 268.* Relief vom Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich.

An seinen Aussenflächen erblickt man fünf Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht. Man sieht Johannes als Bussprediger, sodann wie er die Zöllner tauft, wobei in der Inschrift auf den Grösseren, der da kommen soll, hingewiesen wird (Fig. 268); weiterhin die Taufe Christi und zwei andere biblische Taufhandlungen. Die Composition ist hier schon ungleich freier und mannichfaltiger, die Körperbildung natürlicher, die Gewandung einfach und klar, das Ganze erfüllt von einem schlichten Natursinn, der die antikisirende Auffassung wohlthuend durchdringt. Ein anderes Werk derselben Epoche, von einem Meister *Gerhard* gefertigt, bewahrt der Dom zu Osnabrück. Es zeigt die Darstellung der Taufe Christi, wobei ein in dienstfertiger Eile nahender Engel ein Tuch zum Abtrocknen reicht. Auch hier durchbricht ein frisches Naturgefühl und das Bedürfniss nach dramatischem Leben glücklich die starre Form. Weiterhin gehören derselben Epoche die sogenannte Korsun'sche Thür der Kathedrale zu Nowgorod und die ebenfalls in Erz gegossene Thür des Domes

zu Gnesen. Endlich besitzt der Dom zu Hildesheim ein noch reicheres Taufbecken des 13. Jahrhunderts, das auf den personificirten Gestalten der Paradiesesflüsse ruht und an seinen Flächen mit Reliefs in einem lebendig bewegten Style bedeckt ist. Aber auch an andern Geräthen des kirchlichen Kultus tritt dieselbe Lust an reicher Ausbildung und dasselbe technische Geschick in Herstellung grösserer Gussarbeiten mehrfach hervor. So an dem prachtvollen siebenarmigen Leuchter in der Stiftskirche zu Essen, einem der wenig erhaltenen Beispiele dieser in der romanischen Epoche beliebten Nachbildung des siebenarmigen Leuchters im salomonischen Tempel; ferner an dem reichgeschmückten Leuchterfuss im Dom zu Prag, der in seinem bunten Gemisch zierlichen Rankenwerks, menschlicher Gestalten und abenteuerlicher Thierbildungen ein anziehendes Beispiel der phantasiereichen und sinnvollen romanischen Ornamentik gewährt (Fig. 269). Sodann ist als ein Prachtwerk der Schlussepoche der Kronleuchter des Münsters zu Aachen



Fig. 269. Vom Leuchter im Dom zu Prag.

zu nennen, der von Kaiser Friedrich I. gestiftet wurde. Aehnliche im Dom zu Hildesheim und der Kirche zu Comburg.

Sind die bisher besprochenen Werke beweglicheren Charakters, so haben wir nun auch der Skulpturen zu gedenken, die in Stein oder Stuck zur Ausstattung der Bauwerke selbst angeordnet wurden, und für deren reichere Anwendung die Portale, Chorschranken und Lettner vorzüglich Gelegenheit darboten. Bei der schwierigeren Behandlung des Materials war es natürlich, dass erst die reichere Entwicklungsepoche das dekorative Bedürfniss nach solchen bedeutenderen Werken steigerte. Zu den älteren, die dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben sind, gehören die zwei interessanten Steinreliefs im Münster zu Basel, die zwischen kleinen Bogenstellungen paarweise verbundene Apostelgestalten und vier Marterscenen enthalten. Auch hier spricht sich das Streben nach bewegterem Leben und einer gewissen Natürlichkeit bei klar und wirkungsvoll stylisirter Gewandung deutlich aus. In die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt sodann das vielbesprochene kolossale Relief der Externsteine in Westfalen, an einer Felswand in einer Breite von 13 Fuss und einer Höhe von über 16 Fuss aus-

gearbeitet. Es ist eine Darstellung der Kreuzesabnahme,[1] bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen Bezüge. Ueber dem Kreuz schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken, und zu Füssen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die hier noch nicht ohnmächtig wird und eine Gruppe für sich bildet, sondern in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfasst und in kummervoller Zärtlichkeit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiss.



Fig. 270. Relief aus der Kirche zu Gröningen.

Eine ganze Reihe von Reliefcompositionen und in ihnen eine consequent fortschreitende Entwicklung lässt sich in den sächsischen Basiliken nachweisen. Zu den ältesten, noch ganz strengen gehören die in Stuck ausgeführten Gestalten Christi (Fig. 270) und der Apostel auf der Brüstung einer westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Freier und entwickelter zeigen sich die Stuckreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ebenfalls die Apostel und in ihrer Mitte einerseits Christus, andererseits seine Mutter, Arbeiten, in denen der strenge Styl bereits zu seltener Weichheit sich entwickelt hat. Minder edel, aber lebhafter bewegt sind die Reliefgestalten an den Chorschranken von S. Michael zu Hildesheim, die denn auch nicht mehr sitzend, sondern stehend dargestellt sind. Zu einer in dieser Epoche höchst seltenen Vollendung, zu fast klassischer Anmuth erhebt sich dieser Styl in den Steinskulpturen zu Wechselburg und zu Freiberg. In der Kirche zu Wechselburg sind es zunächst die Reliefs der Kanzel,[2] die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, die Fürbitter der Menschheit am höchsten Throne, bildet die Mittelgruppe. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Anbetung der ehernen Schlange angedeutet. Kain und Abel (Fig. 271), die ihre Opfergaben darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 1.
[2] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 2 und 3.

Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört der Altar derselben Kirche an, ein ausgedehnter freier Arkadenbau, der mit Bildwerken in einem noch milderen, freier und weicher durchgebildeten Styl geschmückt und von einem Kruzifix zwischen den Gestalten des Johannes und der Maria gekrönt ist: Werke von grossartiger Würde und zugleich von überraschender Naturwahrheit. Das Glanzwerk dieser Schlussepoche, die der Mitte des 13. Jahrhunderts nahe stehen wird, sind die Skulpturen der goldenen Pforte zu Freiberg,[1] der Rest eines älteren Baues am später gothisch erneuerten Dome. Im Bogenfeld die thronende Maria mit dem Kinde, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, während darüber in den Archivolten die Gestalten der Dreieinigkeit, von Engeln umgeben, sich zeigen. Zu beiden Seiten des Portals aber, zwischen den Säulenstellungen, sind je vier freie Gestalten angebracht, die in vielseitiger Symbolik die prophetische Verkündigung des Messias andeuten. Das Ganze hat also abermals einen tiefen gedanklichen Zusammenhang, hier jedoch in freier, selbständiger Verwendung der Motive. In derselben Weise tritt auch die formelle Behandlung vor uns hin: fein und edel, in jugendlicher Anmuth und freiem Schwung, ja mit einer Hinneigung zum sanft Lieblichen. Die Bildung der Köpfe erinnert gleich der Gewandung an die Hoheit der Antike, aber es ist hier ein völlig neues Lebensgefühl, eine vertiefte Empfindung, die zum siegreichen Ausdruck kommt. Unter den besten und edelsten Werken der romanischen Schlussepoche stehen diese herrlichen Skulpturen doch weitaus als die vorzüglichsten da, und nur durch die Annahme eines besonders hochbegabten Künstlers lässt sich ihre Existenz erklären. Doch hängen sie offenbar zusammen mit dem von Anfang schon in den sächsischen Gegenden lebendig und bedeutsam hervortretenden plastischen Streben und finden auch in der klassischen Feinheit und Eleganz der reich ausgebildeten ornamentalen Skulptur, wie sie z. B. der Dom zu Naumburg zeigt, eine Analogie.


Fig. 271. Relief aus der Kirche zu Wechselburg.

Ein verwandtes, auf lautere Schönheit und freiere Bewegung gerichtetes Streben erkennt man, wenngleich noch in strengerer Behandlung, an den Reliefs der östlichen Chorschranken im Dom zu Bamberg.[2] Was dagegen den eigentlich süddeutschen Monumenten angehört, wie die Skulp-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 47 (V.-A. Taf. 24) Fig. 4—6.
[2] *Kugler's* Kl. Schriften Bd. 1, mit Abbildungen.

turen der Galluspforte im Dom zu Basel und Andres, zeugt von einem auffallenden Verharren bei roher, unausgebildeter Starrheit, die namentlich an manchen österreichischen Werken, wie z. B. an der Kirche zu Schöngrabern[1] seltsam mit der Eleganz der bloss dekorativen Plastik contrastirt.

Unter den französischen Werken derselben Gattung geht Manches in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts zurück. Das umfangreichste Denkmal dieser Epoche sind die Skulpturen am Hauptportale der Abteikirche von Conques, die in beliebter Weise eine Darstellung des jüngsten Gerichts geben. In der Mitte thront starr und streng die Gestalt Christi, umringt von Engeln; unten sieht man die Scheidung der Guten und der Bösen, die dem Paradies und dem Höllenrachen entgegengeführt werden. Im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts kam namentlich in Frankreich der Gebrauch in Aufnahme, die Säulenkapitäle mit geschichtlichen Scenen aus der Bibel und der Legende oder auch mit rein phantastischen und symbolischen Darstellungen zu überladen. Schon die räumliche Beschränkung führte dabei zu einem ziemlich wilden, styllosen Gedränge in der Anordnung, und der Styl der Gestalten schwankt zwischen dem starr Leblosen und dem fast barbarisch Wilden. So z. B. an einem Kapitäl in der Kirche zu Vézelay, das Moses und die Verehrung des goldnen Kalbes in derb phantastischer Behandlung darstellt. Aber auch sonst, namentlich an Portalen und ganzen Façaden, wurden in demselben starren, conventionellen Style Skulpturen reichlich angebracht, namentlich im Süden, wie an der Kathedrale von Arles, welche die häufig vorkommende Darstellung des Weltgerichts enthält.

Eine üppigere Phantastik dagegen wird in den westlichen Gegenden, vorzüglich im Poitou, mit grossem Eifer gepflegt und treibt an der Prachtdekoration der Façade der Kathedrale zu Angoulême eine der glänzendsten Blüthen. Gegen das Ende des 12. Jahrhunderts wird in den nordfranzösischen Gegenden ein strenges Wiederaufnehmen der alten hieratischen Formen bemerkt, das sich in einer fast säulenartigen Starrheit der Gestalten und einem zierlich leblosen Parallelismus der Falten — nicht unähnlich den archaistischen Bildwerken griechischer Kunst — kundgibt. Die Portale der Kathedralen von Bourges, Chartres (Fig. 272) und le Mans bieten merkwürdige Beispiele dieser Richtung, die ein Anachronismus scheinen könnte, wenn sie nicht die strenge Basis bildete, auf welcher sich unter erneutem Aufschwung des architektonischen Schaffens seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts eine neue, grossartige, wunderbar freie und vollendete plastische Kunst erheben sollte. Doch fallen diese Richtungen in Frankreich mit der frühgothischen Tendenz zusammen, sind also später zu betrachten.

Den Uebergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloss durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten angenommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gem-

[1] Trefflich publicirt von *G. Heider*, die Kirche zu Schöngrabern. Wien 1854.

men und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besass, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefässen, Reliquienbehältern aller Art, Processionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung grosser Altäre mit sogenannten Antependien hergegeben. So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich doch in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit (Schmelzwerk), die zuerst durch byzantinische Muster sich verbreitete, dann aber namentlich in Limoges sich zu hoher und selbständiger Blüthe ausbildete. Die Byzantiner lötheten zu dem Ende Goldfäden auf die Fläche, welche die einzelnen Farben scheiden und beim Schmelzen vor dem Zusammenlaufen bewahren („émaux cloisonnés, Zellenschmelz"); die abendländische Technik dagegen vertiefte den Grund für die Aufnahme der Emailmasse und liess die vergoldeten Ränder erhaben vortreten („ém. champlevés oder ém. en taille d'épargne", „Grubenschmelz"). In Deutschland waren es vor allen die Kunstschulen am Rhein, namentlich Köln und Siegburg, wo die Schmelzmalerei einen selbständigen Aufschwung nahm.



Fig. 272. Statue vom Hauptportal der Kathedrale zu Chartres.

Prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert finden sich in den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim, der Stiftskirche zu Essen und der Pfarrkirche zu Siegburg. Das folgende Jahrhundert war ungemein thätig in dieser dem Wohlgefallen an Prunk und Schmuck so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung grosser Reliquienbehälter, die in Form länglicher Kasten mit dachartigem Abschluss sich selbst wie kleine kostbare Bauwerke darstellen. So der reiche S. Heribertskasten zu Deuz, die beiden prächtigen, mit edlen Steinen, sowie mit eleganten Arabesken geschmückten Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden im Münster zu Aachen und der ebenfalls der Schlussepoche angehörende Prachtschrein der heil. drei Könige im Dom zu Köln, der aufs Glanzvollste ausgestattet ist. Zu den berühmtesten Werken solcher Art gehört auch der sogenannte Verduner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[1] der ursprünglich als Antependium diente und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurde. Aus 51 vergoldeten Erztafeln setzt sich das reiche Ganze zusammen, durchweg bedeckt mit Scenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen gravirt, die mit blauer und rother Farbe ausgefüllt sind. Diese

[1] In prachtvoller Darstellung herausgegeben von *A. v. Camesina* und *Arneth:* das Niello-Antependium zu Kloster-Neuburg. Wien 1856. Neuerdings abermals von *Heider* und *Camesina.*

Zeichnungen sind von hoher Bedeutung, denn sie bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft grossartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers. Zur Veranschaulichung diene (Fig. 273) die Darstellung des Simson, der den Löwen bezwingt, wo zwar noch gewaltsam und herb, aber doch auch gewaltig, kühn und energisch sich eine leidenschaftliche Handlung ausspricht.

Kommen wir nun zur Betrachtung der Malerei selbst,[1] so gewähren uns vor Allem die Miniaturen die ausgiebigste Quelle für die Anschauung der verschiedenen Stadien der Entwicklung.[2] Sie beginnen mit der barbarisirten Nachahmung der Antike, die schon in der karolingischen Epoche



Fig. 273. Vom Verduner Altar zu Kloster-Neuburg.

allgemein herrschend war. Auch in dieser Technik behält Deutschland lange Zeit den Vorrang. Seine Klöster hatten den regsten wissenschaftlichen Sinn und nährten in ihren Schulen ein Studium der antiken Literatur, das seinen Nachhall in den Chroniken und Lebensbeschreibungen, aber auch selbst in manchen poetischen Versuchen, wie in den Komödien der Nonne Roswitha zu Gandersheim fand. Die Miniaturen, mit welchen man die Handschriften zu schmücken liebte, gehen nun gleich der übrigen Bildkunst dieser Epoche nicht von der Natur, sondern von einem überlieferten Typus aus. Die Gestalten haben keinerlei Naturumgebung, heben sich nur von einem farbigen, oft teppichartigen Hintergrunde ab und werden von einer Architektur, gewöhnlich von einer Säulenarkade, umfasst. Für die technische

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 und 49 A.

[2] Zahlreiche stylgetreue Abbildungen gibt *Kugler* in den Kl. Schriften zur Kunstgesch. Bd. I. und II. Stuttgart 1853 ff.

Behandlung war es epochemachend, als in der Spätzeit des 10. Jahrhunderts, veranlasst durch die Verbindung Kaiser Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu, byzantinische Kunstwerke in grösserer Zahl nach Deutschland kamen und der fein ausgebildeten byzantinischen Behandlung den Sieg verschafften. Man begann mit um so grösserem Eifer diese Werke nachzuahmen, als in ihnen ein fest ausgeprägter Kanon als handliches Recept und Schulgesetz sich der allgemeinen Verwendung passend darbot. Die Farbenscala wurde nun eine reichere, mannichfaltigere, namentlich durch gebrochene Mitteltöne gehoben. Nach wie vor beruhte aber das Wesen dieser Kunst auf schlichter Umrisszeichnung, mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen und Gewandmotive, ausgefüllt mit einfachen, mehr oder minder pastosen Farben, die bisweilen eine leichte Schattenangabe erhalten, wobei die Lichter weiss oder gelb aufgesetzt werden. Bei der Farbenvertheilung leitete mehr ein allgemeines Gesetz der Harmonie, als die Rücksicht auf die Natur, und es ist nichts Seltenes, dass Haare und Bart grün oder blau gefärbt sind, wenn es gerade so am besten passt. Die Gesichter erhalten eine fahle, selbst grünliche Farbe und Schattirung, die im Verein mit dem Hagern, Eingefallnen, den lang gestreckten Gestalten und der leblos schematischen Gewandung diesen Arbeiten einen bei aller Farbenpracht doch tristen, abschreckenden Ausdruck geben. Dennoch war diese Verpuppung in eine starre Regel nothwendig, damit einst eine edle, freie Kunst sich daraus hervorringe.

Unter den Werken dieser Frühepoche hat das Evangeliarium des Bischofs Egbert von Trier in der dortigen städtischen Bibliothek, eine Arbeit vom Ende des 10. Jahrhunderts, grosse Bedeutung. Die Farben sind in buntem, reizendem Wechsel angewendet, die Gestalten der Evangelisten haben eine zwar starre, aber ergreifend grossartige Würde. Im Anfange des 11. Jahrhunderts war es namentlich die Regierung Heinrichs II. (des Heiligen), deren frommer Eifer dem Betriebe der Miniaturmalerei förderlich wurde. Noch jetzt bewahren die Bibliotheken zu Bamberg und München eine Anzahl prachtvoller Manuscripte, welche er seiner Lieblingsstiftung, dem Dom zu Bamberg, verehrt hat. Im weiteren Verlauf des 11. Jahrh. bemächtigt sich eine manieristische Entartung dieses Styles, die in seltsam verschrobenen Körperformen, wirren Gewandmotiven und oft abstossender Hässlichkeit sich geltend macht und den tiefsten Verfall der Kunst verräth. Aber im 12. Jahrhundert rafft sie sich unter dem Vorgange der Architektur zu neuem Leben, zu strenger Gesetzmässigkeit und Klarheit auf, die allerdings anfangs wieder in eine byzantinische Starrheit umzuschlagen droht, bald aber, namentlich seit der Mitte des Jahrhunderts, eine freiere, lebendigere Umgestaltung der alten Typen anbahnt. Unter diesem günstigen Umschwung erhebt sich die Miniaturmalerei zu jener tieferen, gedanken- und phantasievollen Auffassung, welche den bedeutendsten Leistungen romanischer Kunst überall als Merkmal aufgeprägt ist. Eins der vorzüglichsten Werke dieser Epoche besass die Bibliothek zu Strassburg an dem „Hortus deliciarum", welchen die Aebtissin *Herrad von Landsberg* 1175 geschrieben und mit zahlreichen Abbildungen versehen hat, denen ein vielfaches Eingehen auf Natur und Leben einen naiven Reiz verleiht.[1]

[1] Beim Bombardement 1870 durch Fahrlässigkeit der Behörden untergegangen. Abbild. u. Beschreib. bei *Ch. Engelhard*, „Herrad von Landsberg etc." Stuttgart 1818.

Von der freien schwungvollen Phantastik, die in den Randverzierungen und Initialen ihr heiteres Spiel treibt, geben drei Passionale aus dem Kloster Zwiefalten in der öffentlichen K. Bibliothek zu **Stuttgart** mehrfach glänzende Beispiele.

Eine andre Gattung der Miniaturmalerei kommt gegen Ende des 12. Jahrhunderts, angeregt durch das Aufblühen der ritterlichen Poesie, in schwunghaften Betrieb und scheint vorzugsweise im südlichen Deutschland, namentlich in Baiern, geherrscht zu haben. Zu jener ersteren verhält sie sich ungefähr wie das anspruchslose Volkslied zum kunstvollen Gesang, der zur Feier des Gottesdienstes ertönt. Es sind schlichte Federzeichnungen,



Fig. 274. Wundererscheinung bei Christi Geburt. Aus der Handschrift des Werner von Tegernsee.

meist nur mit schwarzen und rothen Strichen ausgeführt, leicht mit Farben angetuscht. Sie geben sich nicht so prachtvoll reich, aber auch nicht so schwerfällig ernst, wie jene; sie sind in ihrem leichten Federzug besser geeignet, den Eingebungen der Phantasie zu folgen und der dichterischen Einbildungskraft zum Ausdruck zu dienen. Und wie in der Entwicklung der Musik die im Volksliede lebende Melodie zu dem strengen, in einseitiger Doctrin erstarrenden Kunstgesang hinzutreten musste, um eine höhere Stufe zu erreichen, so scheinen diese einfachen Federzeichnungen die Brücke zu der Epoche zu bilden, in welcher die Malerei auf freierem Felde den Regungen des inneren Seelenlebens gerecht zu werden vermochte.

Meistens sind es weltliche, ritterliche Dichtungen, denen diese anmuthigen Miniaturen zum Schmuck beigefügt sind, die in ihrer unbefangeneren, lebendigeren Weise eine bis dahin unbekannte Frische der Em-

pfindung verrathen. Doch kommen auch mehrere Werke religiösen Inhalts mit ähnlichen Illustrationen vor. Die Bibliothek zu Berlin besitzt eine Handschrift des Gedichts vom Leben der Maria vom Mönch *Werner von Tegernsee,*[1] deren Miniaturen ein ungemein bewegtes, energisches Lebensgefühl verrathen (Fig. 274). Ein anderes, ebendaselbst befindliches Manuscript der Eneidt (Aeneide) des Heinrich von Veldeck steht in dieser Hinsicht jenem Werk sehr nahe, wie die Darstellung der Dido beweisen mag, die vor Aeneas ihren Klagen freien Lauf lässt, während er sich vergebens bemüht, sie zu trösten (Fig. 275).

Von den französischen Miniaturen ist nur zu sagen, dass ihre Entwicklung einen ähnlichen Verlauf nimmt, wie in Deutschland; dagegen pflegte England in der Frühepoche bis in die Normannenzeit hinein die angelsächsische Styltradition, bis auch dort ein Umschwung zur eigentlich romanischen Behandlungsweise eintrat.

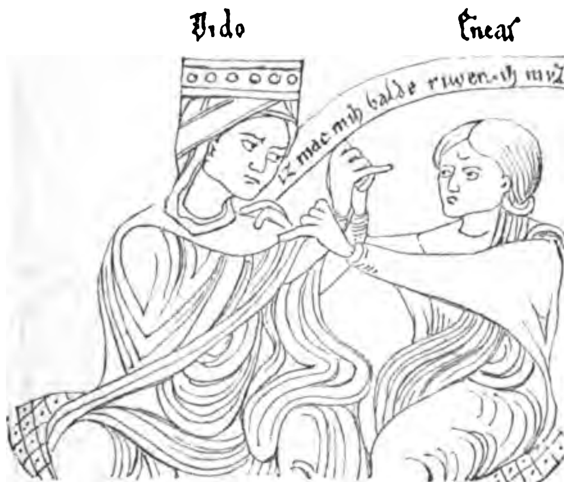


Fig. 275. Dido und Aeneas. Aus der Handschrift der Eneidt.

Zu grossartiger räumlicher Wirkung entfaltete sich nun die Malerei in den Wandgemälden der Kirchen. Der stylistische Charakter derselben entwickelt sich ungefähr in Uebereinstimmung mit der Miniaturmalerei, nur dass der feierliche Inhalt, sowie der unmittelbare Zusammenhang mit der Architektur hier im Ganzen dem Styl eine strengere Erhabenheit verleihen, die freie Regung des individuellen Lebens einschränken, aber dafür oft den Eindruck von hoher Würde und Macht gewähren. Es liegen genug Beispiele vor, aus denen sich schliessen lässt, dass die völlige Bemalung des Innern der Kirchen an den Wänden, Gewölben und Holzdecken allgemeine Sitte war und in ihrer Gesammtwirkung dem künstlerischen Charakter des Ganzen den Abschluss und die höhere Weihe gab. Eine einfache energische Zeichnung der Gestalten, die sich in kräftigen Farbtönen von dem in der Regel blau gehaltenen Hintergrund abheben, ist die Bedingung einer

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49. Fig. 9. — Vgl. *Kugler's* Kl. Schriften Bd. I.

bedeutenden monumentalen Wirkung. Damit verbindet sich eine klare architektonische Gliederung, die durch gemalte Ornamentbänder oft in reichen und geschmackvollen Mustern sich gliedert und dem ausgedehnten Ganzen klare Uebersichtlichkeit, rhythmischen Wechsel und reiches Leben verleiht.

Dass schon im Laufe des 11. Jahrhunderts die Wandmalerei in grosser Ausdehnung geübt wurde, wird durch zahlreiche schriftliche Nachrichten verbürgt, doch hat sich nichts erhalten, das mit Sicherheit dieser Periode zuzuschreiben wäre. Aus dem 12. Jahrhundert dagegen sind mehrfach bedeutende Reste aus der spätern Uebertünchung zu Tage getreten. Eins der grossartigsten, umfassendsten Beispiele bietet Frankreich in der Kirche von St. Savin im Poitou.[1] Vermuthlich vom Ausgange des 11. Jahrhunderts



Fig. 276. Wandgemälde von St. Savin.

bis in den Beginn des folgenden mit ihrer Entstehung hineinreichend, gewähren sie das Bild einer grossartig strengen, gebundenen Auffassung, die sich zu feierlicher Wirkung erhebt (Fig. 276). Sie beginnen in der Krypta mit den Scenen aus der Legende der Stiftsheiligen; der Chor sammt seinen Kapellen zeigt die grossartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem Neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schliessen sich Darstellungen aus dem Alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Scenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüber liegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge. Die Auffassung ist überall überwiegend streng und typisch, die Gestalten sind lang, hager und byzantinisirend, aber in der Gewandung klingt die schlichte Grossartigkeit der Antike nach. Diese

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49. Fig. 7 und 8.

Elemente verbinden sich zum Eindruck einer strengen Würde, die sich bisweilen, wie in der hier beigefügten Darstellung des Moses, der auf dem Sinai die Gesetztafeln empfängt, zu feierlichem Ausdruck erhebt. Eine über alle Theile der Architektur, über Säulenschäfte, Kapitäle und Archivolten sich hinziehende ornamentale Bemalung gibt dem Ganzen einen harmonischen Abschluss.

In Deutschland stehen unter den Werken des entwickelten 12. Jahrhunderts die Wandmalereien in der unteren Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn an Ausdehnung und künstlerischem Gehalt in erster Linie.[1] Unmittelbar nach dem Jahre 1151 ausgeführt, geben sie durch den tiefsinnigen Gedankengang, der ihnen zu Grunde liegt, einen Eindruck von seltener Macht und Bedeutung. Inmitten der Hauptapsis thront der Er-



Fig. 277. Wandgemälde von Schwarzrheindorf.

löser; in der nördlichen Apsis ist die Kreuzigung Christi, in der südlichen die Verklärung auf Tabor dargestellt (aus der wir unter Fig. 277 einige Gestalten mittheilen), im Westen an der Seite des Einganges in sinniger Weise die Vertreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel als ernste göttliche Warnung für die, welche das Haus des Herrn betreten. Unter diesen Darstellungen und an den breiten Gurten der Gewölbe sieht man Einzelgestalten von Heiligen, allegorische Personifikationen und fürstliche Bildnisse, an den Kreuzgewölben selbst aber Scenen tiefsinniger symbolischer Bedeutung, die sich auf den Gegensatz der wahren Gottesverehrung und des Götzendienstes zu beziehen scheinen. Die Gestalten sind in einfacher Umrisszeichnung und schlichter Kolorirung auf dunkelblauem, grün eingefasstem Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engen Schranken bekundet sich aber, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls,

[1] Nach den Zeichnungen derselben im Museum zu Berlin von *C. Hohe* ist unsre Abbildung genommen. — Vgl. auch Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 1—7.

eine hohe Freiheit der Composition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen.

In der Schlussepoche des romanischen Styls scheint die Wandmalerei besonders am Niederrhein, in Westfalen und Sachsen sich in fester Tradition zu umfassenden Leistungen ausgebildet zu haben. Die namhaftesten sind



Fig. 278. Von der Decke in S. Michael zu Hildesheim.

die Gemälde des Kapitelsaals zu Brauweiler, die der Nikolaikapelle zu Soest[1] und der Kirche zu Methler,[2] vor Allen aber die bedeutenden Gewölbmalereien im Chor und Querschiff des Domes zu Braunschweig. Eins der wichtigsten Werke dieser Zeit ist die Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim, die in überaus schöner Eintheilung und reichem ornamentalem Rahmen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 10 und 11. — *W. Lübke*, Mittelalterliche Kunst in Westfalen. Taf. 28 und 29.

[2] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 12. — *W. Lübke*, a. a. O. Taf. 30.

den Stammbaum Christi oder die sogenannte Wurzel Jesse enthält.[1] Eine Reihe von Hauptmedaillons beginnt mit dem Sündenfall und setzt sich durch die Bilder der Vorfahren Christi bis zur Maria (Fig. 278) und dem in der Glorie thronenden Erlöser fort, während kleinere Medaillons auf beiden Seiten die Schaar der Patriarchen und Propheten des alten Bundes vorführen. Der Styl hat bei aller typischen Feierlichkeit ein gewisses freieres Leben, das sich namentlich auch in den reichen Motiven der Gewandung offenbart.

Eine ähnliche Behandlung und architektonische Gliederung findet man an den Glasgemälden, die in der romanischen Zeit vielleicht zuerst von Deutschland aus, dann aber auch mit grossem Erfolg in Frankreich häufig zur Anwendung kamen. Das Wenige, was davon erhalten ist, zeichnet sich durch einfache, strenge Behandlung und prachtvolle Gluth der Farben aus.

In Italien.

Die italienische Kunst[2] folgt zwar im Allgemeinen in dieser Zeit noch den Entwicklungsgesetzen, die auch in der nordischen sich geltend machten, dennoch schlägt sie in gewisser Beziehung schon jetzt einen selbständigen Weg ein, welcher sie dann auch zu einem gesonderten Ziele führt. In den Frühepochen steht Italien, wie in allgemeiner Kultur, so besonders in bildnerischer Thätigkeit auf einer tief untergeordneten Stufe, von deren kaum glaublicher Rohheit unter Anderm das Erzportal von S. Zeno zu Verona ein sprechendes Zeugniss ablegt. Es ist aus lauter kleinen Reliefplatten mühsam zusammengefügt, deren Darstellungen namentlich am linken Thürflügel erstaunlich barbarisch aussehen. Aus den zahlreichen Steinskulpturen heben wir als Beispiel dieses rohen Styles eine Darstellung des Abendmahls von der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand hervor, die sich zugleich mit allerlei phantastischem Bildwerk verbindet. Erträglich sind in dieser Epoche nur die Arbeiten, welche direkten byzantinischen Einfluss verrathen. Wie allgemein derselbe in Venedig und Unteritalien verbreitet war, bezeugen noch jetzt einige umfangreiche Arbeiten, deren Technik eine durchaus byzantinische ist. So die ehernen Thürflügel am Hauptportal von S. Marco zu Venedig; so die beim Brande von 1823 theilweise zerstörten Thüren von S. Paolo vor Rom, welche im Jahre 1070 zu Constantinopel gearbeitet waren; so die ähnlich behandelten Erzportale der Kathedralen von Amalfi, Salerno und Monte Casino (1067). Alle diese Werke haben jene ächt byzantinische nielloartige Technik, in welcher die Figuren dem Erz eingravirt und durch eingelegte Silberdrähte und Silberplättchen ausgefüllt werden. In Amalfi sind die wenigen dargestellten Figuren von starr byzantinischer Auffassung, in Salerno dagegen etwas besser und lebendiger gebildet.

Eine neue Richtung bahnt sich mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts an, zunächst aber in einer Weise, die als barbarische Auflösung aller Kunstform gelten könnte. Denn es bemächtigt sich ein roher, wilder Naturalismus der italienischen Plastik, der nur die alten typischen Gesetze

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 A. Fig. 15. — In Farbendruck vorzüglich publicirt von Dr. *Kratz*. Berlin 1856.

[2] *d'Agincourt*, histoire de l'art. — *Cicognara*, storia della scultura. 3 Vols. Fol. Venezia 1813.

aufzulösen weiss, ohne doch schon eine neue Regel zu finden. Die Portale und Façaden oberitalienischer und toskanischer Kirchen zeigen reiche Spuren dieser neuen Bewegung, aber je seltener sich darunter Ansprechendes findet, um so naiver wirkt die Ruhmredigkeit, mit welcher überall die Künstler ihre Namen ausführlich dabei angebracht haben. Vergleicht man damit die fast völlige Namenlosigkeit, unter welcher uns die meisten und selbst die edelsten Bildwerke dieser Zeit in Deutschland entgegentreten, so erkennt man, wie in Italien das Selbstgefühl der Künstler sich schon früh geregt hat. Dieses freie Heraustreten der Persönlichkeit ist aber einer der mächtigen Hebel, die in der Folge die italienische Kunst eine so hohe Stufe erreichen liessen. Etwa derselben Epoche mögen zwei Reliefplatten mit den Gestalten der Evangelisten Lucas und Johannes angehören, welche ehemals sich im Vorhofe der mit dem Baptisterium zu Aquileja verbundenen Kirche befanden



Fig. 279. Die Evangelisten Johannes und Lucas, Relief aus Aquileja.

und ein Beispiel der seltsamen Symbolik des Mittelalters gewähren (Fig. 279). In Unteritalien macht sich gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer Aufschwung des Erzgusses bemerklich, der nun aber anstatt der früheren byzantinischen Niellen eine lebendige plastische Durchführung mit sich bringt. Ein bedeutendes Werk, inschriftlich vom Jahr 1179, ist das Erzportal an der Kathedrale von Ravello, dessen Figuren in einer neuen klassicistischen Weise behandelt sind; die architektonische Umrahmung hat reichen Schmuck von edlen romanischen Blattornamenten; die bildlichen Darstellungen sind zwar noch gebunden in der Bewegung, aber ohne alle Rohheit. Als Meister dieses Portals nennt sich *Barisanus* von Trani, der auch für den Dom zu Monreale und die Kathedrale seiner Vaterstadt Trani ähnliche ebenfalls noch vorhandene Pforten gearbeitet hat.

In solchen Werken ist also die italienische Skulptur zu einem neuen Stylgesetze durchgedrungen, das zu seiner höheren Entfaltung nur eines Genius bedurfte, der etwa dem Meister der goldenen Pforte in Freiberg

ebenbürtig wäre. Ein solcher erschien in dem grossen *Nicola Pisano*, der um 1204 geboren war und dessen Thätigkeit bis gegen 1280 reicht. Mit ihm lebt plötzlich die Antike in ihrer Macht und Herrlichkeit zu einem wunderbaren neuen, wenn auch kurzen Dasein wieder auf, himmelweit entfernt von den kümmerlichen und trüben Reminiscenzen, die bis dahin in der romanischen Kunst sich fortgefristet hatten, aber auch weit unbedingter und entschiedener, als sie anderwärts selbst in den edelsten Schöpfungen, selbst in den Skulpturen von Wechselburg und Freiberg sich zeigte. Seine Richtung ist ebenso gut eine Renaissance vor der Renaissance, wie die Façade von S. Miniato, wie das Baptisterium zu Florenz es war. Aber wenn diese Bauten schon uns beweisen, dass dergleichen damals in Toskana wie eine Nothwendigkeit in der Luft gelegen haben muss, so ist damit doch die Erscheinung dieses wunderbaren Meisters um nichts weniger unaufgeklärt. Mehr als zweifelhaft will es uns dünken, dafür den Einfluss deutscher Meister in Anspruch zu nehmen. Ebenso wenig erscheint die Vermuthung süditalischer Herkunft seines Styles annehmbar.[1] Man wird schliesslich immer wieder auf den freien Blick und die der Antike sympathische Geistesrichtung Nicola's als den letzten Erklärungsgrund zurückgreifen müssen.

Ein frühe Jugendarbeit des Meisters, das Relief einer Kreuzabnahme im nördlichen Portal der Vorhalle am Dom zu Lucca, wahrscheinlich vom Jahre 1233, zeigt ihn von der allgemein gültigen romanischen Auffassung noch befangen.[2] Das erste Werk seines späteren Mannesalters, die prachtvolle Kanzel im Baptisterium zu Pisa, datirt vom Jahre 1260.[3] Sechs Säulen und in der Mitte eine siebente auf Löwen und andern Gestalten ruhend und durch gothisirende Kleeblattbögen verbunden, tragen den Oberbau mit seinen Balustraden, zu dem eine Treppe hinaufführt, so dass der ganze glänzende Marmorbau ein für sich selbständiges Werk bildet. Ueber den eleganten Blätterkapitälen erheben sich kleine Statuen, und neben ihnen an den Bogenzwickeln finden sich Reliefs, allegorische Gestalten, Propheten und Evangelisten darstellend. Die Hauptscenen sind aber die reichen Reliefs an den Brüstungswänden, welche die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige (Fig. 280), die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das jüngste Gericht enthalten. Die Scenen sind figurenreich und in der gedrängten Weise römischer Sarkophagskulpturen componirt; mehr aber als dies äusserliche athmet das innere Leben der Gestalten den Geist der antiken Kunst. Die Madonna ruht bei der Geburt Christi in der Hoheit und Selbstherrlichkeit einer Juno auf ihrem Polster, und bei der Anbetung der Könige thront sie wie eine Fürstin, die von Vasallenfürsten den schuldigen Tribut entgegennimmt. Es sind wahrhafte, tief eindringende, ihres Zieles wohl bewusste Studien nach der Antike, die Zug für Zug sich in der Behandlung der Gestalten offenbaren, und noch jetzt sieht man unter den römischen Sarkophagen des Camposanto Motive, die dem grossen Rege-

[1] Diese Hypothese stammt von *Crowe* und *Cavalcaselle*. Vgl. dagegen *Schnaase* in Lützow's Zeitschr. V, 97 ff., meine Gesch. der Plastik, II. Aufl. S. 488 fg. und *E. Dobbert*, Ueber den Styl Nic. Pis. München 1873. —

[2] *Crowe* und *Cavalcaselle* (history of painting in Italy, London 1864), I. p. 136, wollen es als eins der spätesten Werke seiner reifen Meisterschaft zuschreiben. Meine Erinnerung ist leider nicht mehr frisch genug.

[3] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 8.

nerator der Plastik einen Anhalt geboten haben. In der Behandlung des Nackten, die namentlich beim jüngsten Gericht hervortritt, zeigt er eine Fülle von Gedanken, die sich mit einer seit der antiken Zeit unerhörten Vollendung des Formverständnisses verbinden. Was er damit seiner nationalen Kunst erobert hat, ist ein unverlierbares Gut und die breite, sichere Basis für alle folgende Entwicklung geworden. Denn wenn auch die Lebensfülle und Selbstherrlichkeit seiner Gestalten zu weit von der christlichen Hingabe und Demuth entfernt ist, als dass nicht zwischen Inhalt und Auffassung eine tiefe Kluft bestehen sollte; wenn auch die folgende Epoche gegen diese unbedingte Verherrlichung der Antike eine naturgemässe Reaktion be-



Fig. 280. Relief von der Kanzel zu Pisa von Nicola Pisano.

ginnen musste, so ist doch seit Nicola Pisano der Geist der Antike das unveräusserliche Erbtheil der italienischen Kunst geblieben.

In seinen späteren Arbeiten hat der Meister selbst die unbedingte Strenge seiner antiken Auffassung gemildert, wie namentlich die von ihm herrührenden Reliefs der sogenannten Arca (Sarkophag) des heil. Dominicus in S. Domenico zu Bologna,[1] und noch mehr die Kanzel des Doms von Siena beweisen. Letztere, ein noch reicheres Prachtwerk als ihre pisanische Vorgängerin, übrigens in Anlage und Composition ihr nahe verwandt, wurde seit 1266 von Nicola unter Beistand seines Sohnes und einiger Gehilfen ausgeführt.[2] Die Reliefs der Brüstung enthalten wieder denselben Cyklus, nur etwas erweitert und bereichert. In die edle antike Auffassung klingt eine neue, innigere Empfindungsweise hinein, zu leidenschaftlicher Tiefe

[1] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 10.
[2] Denkm. der Kunst Taf. 48 (V.-A. Taf. 25) Fig. 9.

gesteigert im Kindermord und der Kreuzigung, die vielleicht von seinem Sohne Giovanni stammen. Noch in vorgeschrittenem Alter, im Jahre 1278, finden wir Nicola bei der Ausschmückung des schönen Brunnens zu Perugia in Thätigkeit, ohne jedoch Genaueres darüber zu wissen.

Ein vereinzeltes Werk der Erzbildnerei aus der Schlussepoche des Romanismus, sogar schon mit frühgothischen Elementen gemischt, ist der gewaltige 16 Fuss hohe siebenarmige Leuchter im nördlichen Querarm des Doms zu Mailand. Wie ein stolzer Baum mit Aesten und Laubwerk erhebt sich dies grossartige Denkmal mittelalterlicher Bronzeplastik; seinen Fuss bilden drachenartige Ungethüme; eine Menge zierlicher Figuren in kleinen Gruppen, vom Sündenfall anfangend, sind mit grossem Geschick den Rankengewinden eingefügt, Alles in bewundernswerther Feinheit durchgebildet.[1]



Fig. 281. Von Cimabue's Madonnenbilde in S. Maria Novella.

Die italienische Malerei[2] dieser Epoche bleibt zunächst bei den grossen monumentalen Werken in den Fusstapfen der Byzantiner. Besonders war es die Technik der Mosaikmalerei, die nach altchristlicher Tradition auch jetzt vielfach geübt wurde; anfänglich noch in starrem Schematismus, seit dem 12. Jahrhundert aber mit unleugbaren Spuren eines neuen Lebensgefühls und erwachender selbständiger Empfindung. Noch ganz streng in feierlichem, aber starrem Byzantinismus erscheinen die ausgedehnten Mosaiken im Inneren von S. Marco zu Venedig, die grossentheils noch ins 11. Jahrhundert fallen. Einen bedeutsamen Beitrag zur Entwicklung dieses Styles gewähren vorzüglich die reichen Mosaiken der sicilianischen Bauten. Noch ganz abhängig von byzantinischer Anschauung sind die Bilder der von König Roger erbauten Kirche der Martorana zu Palermo, starr und feierlich, fast ohne Ausdruck und Bewegung, und noch durchweg mit griechischen Beischriften. Nicht minder streng byzantinisch und schablonenmässig trocken behandelt sind die Gemälde im Chor der Cappella Palatina daselbst; aber schon im Schiff macht sich ein Zug selbständigen Lebens bemerkbar, die Gestalten, namentlich die des thronenden Erlösers, sind bedeutend und grossartig und dabei schon ausdrucksvoll. Noch selbständiger entfaltet sich dieser Styl in den unermesslich reichen Darstellungen der Kirche von Monreale.[3] Auch hier mischt sich noch das byzantinische Element mehrfach ein, so z. B. an der Madonna über dem Portal, deren schmales Gesicht und gebogene Nase der byzantinischen Schablone entspricht; anderes, so namentlich die jugendlichen Gestalten, schliesst sich der Antike

[1] Abbild. in *Didron's* Annales archéol. Bd. 13—15.

[2] Denkm. d. Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26). *d'Agincourt*, histoire de l'art. — *Rosini*, storia della pittura Italiana. Pisa 1839. — *Crowe* and *Cavalcaselle*, history of painting in Italy. London 1864. ff. 3 Vols. 8. Deutsche Ausgabe von *M. Jordan* Leipzig.

[3] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Tafel 26) Fig. 6.

an. Am meisten frisches Leben bricht in den geschichtlichen Darstellungen aus der starren Rinde hervor; die Bewegungen sind richtig empfunden und, wenn auch noch ungeschickt dargestellt, doch mit grossem Nachdruck vorgeführt. Selbst ein tieferer Seelenausdruck ist bisweilen überraschend erreicht, dabei durchweg jene treffliche Raumbehandlung beobachtet, die fortan das Erbtheil der italienischen Malerei ausmacht.



Fig. 282. Madonna von Guido da Siena.

Auch in Rom sieht man in dieser Epoche die trockene Strenge des alten Styles neubelebt, nirgends jedoch so voll frischer Empfindung wie in dem Mosaikbilde der Apsis von Sta. Maria in Trastevere, vom 12. Jahrhundert, wo Christus thronend neben seiner Mutter dargestellt ist, die von ihm liebevoll umfangen wird. Diese Richtung setzt sich hier bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine grossartige Composition in weicher, edler Umbildung des alten

Typus.[1] Während diese letztgenannten Arbeiten dem Ausgange des 13. Jahrhunderts angehören, bewahrt das Baptisterium zu Florenz in seinen ausgedehnten Mosaiken, die im Chor von einem Bruder *Jacobus* 1225, an der grossen Hauptkuppel von *Andrea Tafi* und seinen Gehilfen ausgeführt wurden, bedeutende Beispiele aus der frühern und mittlern Zeit des Jahrhunderts. Auch hier sieht man deutlich einen neuen, lebensvolleren Geist mit dem starren byzantinischen Schematismus ringen. Aehnlich an dem Mosaik in der Apsis des Doms von Parenzo, welches die thronende Jungfrau, umgeben von Engeln und Heiligen, darstellt.

Neben diesen glänzenden Werken treten nun auch die Leistungen



Fig. 283. Aus Duccio's Bilde im Dom von Siena.

einer anspruchsloseren, schlichteren Kunstweise auf, die der Richtung des nordischen Kunstgeistes sich anschliessen. Das bedeutendste Werk dieser Art sind die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma, Gestalten und historische Scenen des alten und neuen Bundes im tiefsinnigen Zusammenhange umfassend, Werke eines energischen, regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Scenen oft leidenschaftlich bewegt, in den Einzelgestalten, z. B. der Halbfigur des Königs Salomo, zuweilen von grossartiger Schönheit. Um diese Zeit, 1240, wurde *Giovanni Cimabue* geboren, an dessen Namen und Thätigkeit sich die dauernde Begründung eines festen Styls der Malerei knüpft, der zwar wieder von der strengen Grossartigkeit der byzantinischen Form ausging, aber innerhalb derselben einer neuen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26) Fig. 3.

Anschauung der Natur in ihrer Wahrheit und Schönheit zum Siege verhalf. In einem grossen Tafelbilde der Madonna, ursprünglich in Sta. Trinità, jetzt in der Akademie zu Florenz, ist dies Verhältniss noch mit vorwiegender Strenge zu erkennen; in einem jüngeren dagegen, im rechten Querschiffflügel von Sta. Maria Novella[1] erhebt sich die Kunst des Meisters zu grossartiger Schönheit, die in den das Hauptbild umgebenden Engelgestalten und den Medaillonbildern des Rahmens sich mit einem Zuge liebenswürdiger Anmuth verbindet (Fig 281). Eine ausgedehnte Reihe von Wandgemälden führte er an den Gewölben und oberen Wandflächen der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aus, die trotz ihrer geringen Erhaltung genug lebendige Motive verrathen.

Dass auch Siena um dieselbe Zeit einen Aufschwung seiner Malerei erlebte, beweist das grossartige, feierliche Madonnenbild in S. Domenico, welches den Namen des Guido da Siena trägt, wenn auch die Jahreszahl 1221 um ein halbes Jahrhundert später datirt werden muss (Fig. 282). Es herrscht hier dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form, verbunden mit lebendigem Gefühl für Schönheit und edlen Fluss der Linien.

Dieselbe Richtung nimmt sodann der grosse sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Thätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fusst sie ebenfalls auf der byzantinischen Tradition, aber mit einer Schönheit, einer Anmuth, einer Fülle des Lebens gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Seine grosse, 1311 vollendete Altartafel des Doms zu Siena, jetzt in den Querschiffarmen daselbst in leider sehr ungünstiger Beleuchtung aufgehängt, zeigt an der Hauptseite die Madonna zwischen vielen reihenweise geordneten Heiligen, grossartig, noch in byzantinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit. An der anderen Seite sind in kleinen Figuren Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt, von denen wir die ausdrucksvolle Gruppe der Fusswaschung geben (Fig. 283). Bei strenger Erhabenheit des Styles vereinigen sich hier ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Die italienische Malerei hat schon hier eine Lebenskraft erreicht, für die in der Folge keine Stufe der Vollendung zu steil und unersteigbar war.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 49 (V.-A. Taf. 26) Fig. 2.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE.

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

DR. WILHELM LÜBKE

Professor am Polytechnikum und der Kunstschule in Stuttgart.

Siebente durchgesehene Auflage.

Zweiter Band.

Mit 214 Holzschnitt-Illustrationen.

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1876.

VIERTES KAPITEL.

Der gothische Styl.

1. Charakter der gothischen Epoche.

In der letzten Epoche des romanischen Styls sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer breiter sich entfalten, die aus dem strengen Kreise der Ueberlieferung zu neuen freieren Formen zu gelangen strebte. Nachdem der germanische Geist sich die christliche Tradition und die antiken Bildungsgesetze assimilirt hatte, musste wohl seine eigene Selbständigkeit sich immer kühner entwickeln und in originellen Formen zum Ausdruck kommen. Wohl hielt eine Zeitlang die Strenge hierarchischer Tradition diese freieren Regungen in Banden, und das priesterliche Gesetz im Gewande antiker Ueberlieferung beherrschte alle Aeusserungen des Lebens. Aber einmal erwacht und seine eigene Kraft empfindend, liess der germanische Freiheitsdrang sich nicht ferner fesseln, durchbrach die Strenge der Tradition und gab dem Leben und der Kunst eine neue Wendung.

Dieser Umschwung macht sich um den Beginn des 13. Jahrhunderts zuerst mit Nachdruck geltend, aber er kommt nicht überall mit gleicher Entschiedenheit und Schnelligkeit zum Durchbruch. So lange es gegolten hatte, die christliche und antike Ueberlieferung dem germanischen Geiste einzuimpfen, war Deutschland, ohnehin unter der Herrschaft kräftiger Kaiser an der Spitze der europäischen Verhältnisse, auch in der Kultur und vor Allem in der Kunst den andern Ländern vorangeeilt. Jetzt, da es galt, die letzten Consequenzen zu ziehen, die Empfindung des Einzelnen aus hierarchischem Bann zu erlösen, trat Frankreich und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes die Führerschaft an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt, wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Ritterthum hatte sich rascher und blühender entfaltet als anderswo. Der leicht erregbare Sinn, der schon damals dieser Nation eigen war, hatte sie vorzugsweise zur begeisterten Theilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eignem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. Dadurch war der gewaltige

sociale Umschwung, den diese phantastischen Fahrten in Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes hervorriefen, in Frankreich mit besonderer Stärke hervorgetreten. Die Wunder des fernen Orients, das Abenteuerliche der Fahrt, die Mischung mit fremden Nationen, das Alles hatte die alten Vorstellungen erschüttert und neue Ideenkreise erzeugt. Die alte strenge Zeit war für immer dahin, eine neue tief erregte, glänzende und mannichfach bewegte Epoche begann. Dazu kam, dass Deutschland um diese Zeit jene lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht begann, dem Aufblühen der Städte und des Bürgerthums zwar förderlich war, die europäische Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach, während dagegen in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königthums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land sich verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich in dieser Epoche an die Spitze der Kulturbewegung zu bringen, hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geist ein völlig neues Gewand zu schaffen, während anderwärts sowohl in Deutschland als in Italien eine verwandte, wenn auch mässigere Bewegung der Geister sich noch mit einer reicheren, glänzenderen Umbildung des Romanismus begnügte.

Dieser neue Geist, diese freiere Bewegung lässt sich auf den verschiedenen Gebieten des Kulturlebens klar erkennen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus hierarchischen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maasse, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters enthalten war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch weniger als früher erforderlichen Falls vor einem Auflehnen selbst gegen die höchsten Aussprüche des Papstes zurückbebte. Die Zeit war gläubiger, religiöser als die frühere. Aber die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogma's, sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im erregten Gemüth empfinden und diesem eigenen Gefühl auch seinen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es sodann, dass der Marienkultus immer mächtiger, tiefer, allgemeiner sich ausbreitete, und die Religiosität den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder aufs Innigste zusammen mit der aufs Höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Ritterthums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin, und eine völlige Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse lösen sich aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, dass die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem conventionellen Schein verfallen musste. Noch in voller jugendlicher Gluth, in der Anmuth frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Ent-

artung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, der Geschichtsschreiber und der Dichter hatten nur in ihr sich zu äussern vermocht, und die nationalen Sprachen waren zu unrühmlichem Stillleben verurtheilt. Mit Einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger greifen kühn in die Saiten und beseelen die so lange verachtete Muttersprache für den Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen, die provenzalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbach die wunderbarste Blüthe, den höchsten Ausdruck der ganzen damaligen Poesie.

Diesem gewaltigen Drange konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen. So hoch ihre Bedeutung in der romanischen Epoche schon gewesen war, so nahm sie doch jetzt eine noch wichtigere Stellung ein. Hatte sie schon in der früheren Zeit sich in dem Maasse zu höherer Vollendung entwickelt, als sie der einseitigen klösterlichen Pflege sich entzog, so gewann sie jetzt ein noch viel tieferes, kraftvolleres Leben, da der Volksgeist unmittelbarer in sie hineinströmte, die mächtig erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung ihren Triumph feiert, während zugleich der lebendige Eindruck des Ganzen, das freie Aufstreben, die feine Gliederung, die in unzähligen zierlichen Formen aufblühend sich entfaltet, dem erregten Drange des Gemüths den machtvoll poetischen Ausdruck gewährt. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Styl des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden athmet ein jugendliches, zartes Leben und wehet uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

In Frankreich bricht diese Bewegung schon in den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreicht im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, dass sie alsbald mit reissender Schnelligkeit sich über die andern Länder nach allen Seiten verbreitet. Da aber der Idealismus dieser ganzen Epoche sich zu einseitiger Feinheit zuspitzte und von der Wirklichkeit im begeisterten Aufschwunge sich zu weit entfernte, konnte er unmöglich auf so kühner Höhe sich lange halten. Wie die Scholastik bald in Spitzfindigkeit umschlug, wie der Ausdruck der zartesten Minne zur conventionell höfischen Form vertrocknete, so trat auch in den Gebilden der Kunst, der Architektur wie der Bildnerei und Malerei, schon im 14. Jahrhundert jenes Streben nach äusserlichem Schematismus ein, welches einer idealistischen Kunstrichtung früher als andern den Untergang zu bringen pflegt. Seit 1350 mehren sich diese bedenklichen Symptome zusehends, und mit dem 15. Jahrhundert tritt dann jene gewaltsame Reaction des Realismus und der Antike ein, die den mittelalterlichen Lebensformen ein Ende macht.

---

2. Die gothische Architektur.

a. Das System.

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging eine Bauweise hervor, die in der Grundlage und den Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhängt, in der Construktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewinnt. Man hat die Gebäude dieses Styles in einer Zeit einseitiger Anschauungen schimpfweise „gothische" genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Gothen hätten solche Werke hervorbringen können. Neuerdings ist aber dieser gothische Styl zu Ehren gekommen und darf den alten Namen mit gutem Rechte tragen, um so mehr als die versuchsweise gegebenen Benennungen „deutscher, altdeutscher, germanischer oder Spitzbogenstyl" das Wesen der Sache nicht zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

Fragt man nach den Gründen der Entstehung dieses Styles, der gegenüber einer so vielseitigen und glänzenden Entfaltung des Romanismus wie eine Laune und Willkür erscheinen könnte, so wird man schliesslich der Ansicht, dass allerdings weder Rücksichten des Kultus noch der Zweckmässigkeit ihn hervorriefen, dass er einzig einem idealen, ethisch-künstlerischen Streben seine Entstehung verdankt. Der kräftig erwachte nationale Geist wollte sich einmal auf allen Lebensgebieten freier, selbständiger äussern; er rang überall nach einem frischen Ausdruck für das, was ihn innerlich erfüllte, und das Ergebniss davon war in der Architektur ein neuer Styl. Dass derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war eine nothwendige Folgerung.

Für diese Umwälzung bot sich nun in der Form des Spitzbogens eins der wichtigsten Hilfsmittel. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon im 9. Jahrhundert in Aegypten, und in weiterer Ausdehnung fast überall bei den Mohamedanern mit Vorliebe angewendet. Wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sicilien kommen, aber wir fanden sie auch, allem Anscheine nach in selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs. Dass im Verlauf der Kreuzzüge die häufigen Anschaungen orientalischer Bauten dem Spitzbogen sodann mehr und zahlreicher in Europa Aufnahme verschafft haben, ist sehr wahrscheinlich, wie denn in der That die Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, besonders seit den Zeiten Friedrichs I. ihn an deutsch-romanischen Bauten immer mehr in Gebrauch findet. Aber alle diese Beispiele sind überwiegend dekorativer oder doch vereinzelter Art; dass der Spitzbogen zum Grundgesetz der Construktion gemacht wäre, dass Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt wären, das treffen wir nirgends, als in der gothischen Bauweise.[1] Es ist somit eins der Hauptverdienste dieses Styles, dass er die früher willkürlich angewendete Form in ihrer construktiven Bedeutung erkannt und zum Mittelpunkt seines Systemes gemacht hat.

[1] Wo es in der deutschen Uebergangsarchitektur vorkommt, geschieht es vermöge einer Rückwirkung des gothischen Styles.

Diese Bedeutung aber ist zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzetförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung den einzelnen Bögen verschiedene Höhe zu geben oder — was wichtiger war — die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Nothwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Styl beherrscht hatte; damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölben erhalten, wie das Seitenschiff, die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere, der Gesammteindruck des Innern ein lebensvollerer. Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Theile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite. Damit verband sich aber eine andere wichtige Neuerung. Man construirte nicht bloss die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte *Kreuzrippen*, und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als blosse Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg gleich kräftige Widerlager — starke Mauermassen — erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern, brauchte nur da, wo die Gewölbgurte und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um die zwischenliegenden Theile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen.

Diese Neuerung hatte eine Umwälzung im Gefolge, der die ganze Architektur eine völlig veränderte Physiognomie verdankte. Denn nun entstanden an den besonders zu schützenden Punkten die *Strebepfeiler* und zwischen ihnen die weiten, hohen Fenster, welche dem Innern eine bis dahin ungeahnte Lichtwirkung zuführten und seinen Charakter total änderten. Aber bei diesen Grundzügen blieb man nicht stehen. Da man gewöhnlich dreischiffige Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre doppelte Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nicht unmittelbar zu gewinnen. Man schlug desshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffmauer einen oder zwei freischwebende *Strebebögen* nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes hinüber, lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und begegnete diesem dort durch massenhaft angelegte Strebepfeiler (Fig. 284). Man hatte so das in den südfranzösischen tonnengewölbten Kirchen bereits vorhandene Construktionsprinzip für das neue System angemessen umgebildet. Die Vortheile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten alsbald zu einer noch viel glänzenderen Entwicklung der Anlage, indem man das hohe Mittelschiff auf beiden Seiten mit je *zwei* niedrigeren Nebenschiffen einschloss, also zur fünfschiffigen Basilikenanlage zurückgriff. Man führte in diesem Falle über der mittleren Pfeilerreihe Strebepfeiler empor, welche die Strebebögen vom Mittelschiff her aufnahmen und einen zweiten ähnlichen Bogen nach der Aussenmauer sich spannen liessen; ja, indem man bisweilen zwei Bögen über einander errichtete, stieg man bis zur Anwendung von vier Strebebögen, um den einen Punkt genügend zu

sichern. Aber schon in diesen wichtigen Grundzügen der Construktion gibt sich deutlich zu erkennen, dass der gothische Styl nicht von praktischen Gesichtspunkten, vom Bedürfniss construktiver Zweckmässigkeit ausgeht, sondern durch sein ästhetisches Prinzip getrieben über das Nothwendige in einem Grade hinausgeht, den keine Bauweise jemals vor- oder nachher auch nur entfernt gewollt hat.

Unter diesen construktiven Bedingungen gestaltete sich die **Planform** der gothischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modifikation des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus, damit verbunden eine bedeutende

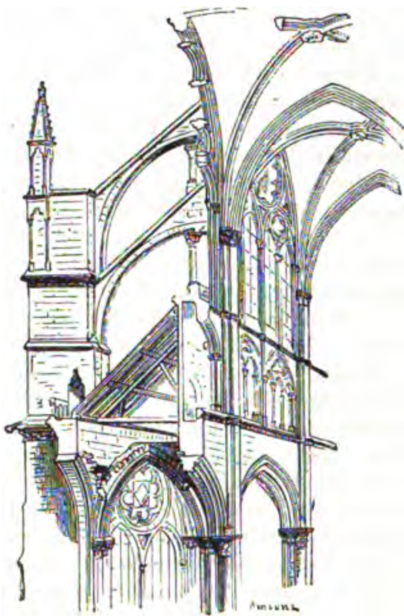


Fig. 284. System der Kathedrale von Amiens.

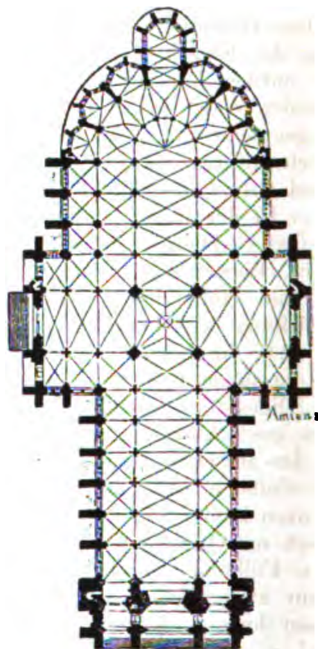


Fig. 285. Grundriss der Kathedrale von Amiens.

Thurmanlage, bilden nach wie vor die Grundzüge des Kirchengebäudes, aber alle diese Grundzüge sind in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Anlage gesteigert. Für die Chorbildung adoptirte man die reichste Anlage, welche der romanische Styl erzeugt hatte, die südfranzösische mit Umgang und Kapellenkranz versehene. Nur dass man anstatt der halbrunden Apsis einen polygonen Abschluss setzte, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die Längenaxe auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der Chor seinen fünf- oder-siebenseitigen Schluss erhält. In entsprechender Weise schliessen auch die Umgänge sich polygon dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygon die kleinen Kapellen (Fig. 285). Das Querhaus

wird bei dieser reicheren Entwicklung gewöhnlich ebenfalls dreischiffig gebildet und erhält oft in seinen Giebelwänden grosse Portale, das Langhaus steigert sich dann manchmal bis zu fünfschiffiger Anlage. So ist die reiche Gliederung der bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine diametral entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Maasse beschränkt ist, wie die Höhe sich gesteigert hat, und es mag genügen zu bemerken, dass S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffbreite von c. 80 Fuss und eine Höhe von 110 Fuss hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 45 Fuss Breite sich 140 Fuss hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gothik, dass sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem architektonischen Leben, zu einem in sich geschlossenen consequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

Diese Grundlage der gothischen Bauweise empfängt nun in der Durchbildung des Einzelnen einen völlig neuen Ausdruck. Die letzten Reminiscenzen antiker Formen werden beseitigt, und der germanische Geist prägt in genialer Weise jedem Gliede, jedem kleinsten Detail seine selbständigen Bildungsgesetze ein. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, werden gewöhnlich mit rundem Kern gebildet, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl von Dreiviertelsäulen als sogenannte Dienste lehnen. In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere („alte") Dienste und den Kreuzrippen ebenso viele schwächere („junge") Dienste. Bisweilen wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, wodurch eine schärfere Schatten- und Lichtwirkung erreicht wird. Unter einander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygone Basis verbunden und im Grundriss schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleichfalls polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, unter einander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Aehnlich sind die feinen, scharf gegliederten Kapitälgesimse am ganzen Pfeiler durchgeführt, aber nur die Kapitäle der Dienste der Regel nach mit Ornamenten bedeckt. Letztere sind weit entfernt von der plastischen Fülle und Vielseitigkeit romanischer Details; in der Regel ziehen sich nur zwei leichte Blattkränze um die kelchartige Grundform, so dass zwischen ihnen der Kern des Kapitäls deutlich sichtbar wird und sie demselben nur leicht aufgeheftet erscheinen. Auch der stylistische Charakter dieser Ornamentik ist ein durchaus neuer, denn weit entfernt von dem typisch conventionellen Laubwerk des Romanismus greift der germanische Natursinn hier in die Fülle seiner heimischen Flora und bringt in anmuthigem Wechsel bald das Blatt der Eiche, bald das der Distel, des Epheu's, der Rebe, der Rose, der Stechpalme und anderer heimischer Pflanzen in effektvollem Naturalismus zur Geltung. Fast gänzlich ausgeschlossen sind Thier- und Menschengestalten, sowie die reichen phantastischen Gebilde der romanischen Zeit.

Der bewegteren Gliederung des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die starre rechtwinklige Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert, bald aber die dem neuen Styl entsprechende Form herausgebildet. Diese kennt nur noch tiefe Hohlkehlen, wechselnd mit Rundstäben und mit einem vorspringenden Gliede von birn- oder herzförmigem Profil, das durch Zuspitzung des Rundstabs entstanden

scheint und eins der specifisch formbestimmenden Elemente der Gothik ausmacht. An den Kreuzrippen tritt es gewöhnlich allein auf, bei den Quergurten und noch mehr den breiten Arkadenbögen in mannichfacher Verbindung mit andern Formen (Fig. 286).

Ueberaus wichtig für die Gestaltung des Styls sind sodann die Fenster. In der letzten romanischen Epoche suchte man schon durch Gruppenbildung eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen. Die Gothik zog auch darin die letzten Consequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen grossen Fenster, das nun durch steinerne Stäbe (Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (vgl. Fig. 287). Diese Pfosten, unter denen man bei reicherer Theilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden unter einander am oberen Ende durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den grossen Fensterbogen um-



Fig. 286. Quergurt aus dem Chor des Kölner Domes. Durchschnitt.



Fig. 287. Fenstermaasswerk der entwickelten Gothik.

fasst. In die dadurch entstehenden Oeffnungen werden nun Kreise oder andre entsprechende geometrische Formen als steinernes Maasswerk eingefügt und diese wieder mit Drei-, Vierblättern oder noch reicheren Formen („Drei-, Vierpässen“ u. s. w.) ausgefüllt (Fig. 287). Dies Stab- und Maasswerk erhält zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gothischen, ausgekehlten und mannichfach geschwungenen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besondern Basen und Kapitälen als schlanke Säulchen behandelt werden, später aber unmittelbar in das Maasswerk übergehen. Diese weiten, prächtigen Fenster, ausgefüllt mit leuchtenden Glasgemälden, sind ein Glanzpunkt des gothischen Styles und werden in ihrer Combination mit immer neuen, reizvollen Abwechslungen durchgeführt.

Unter den Fenstern des Oberschiffes werden oft jene Triforien, die der romanische Styl schon kannte, angeordnet, nun aber mit reicherem Maasswerk belebt und selbst unmittelbar in die Gliederung des Fensters mit hineingezogen. Für die Gesammtwirkung des Innern kommen die hohen,

kühnen Wölbungen, die schlanken, feingegliederten Pfeiler und die weiten, prachtvollen Fenster als die Hauptfaktoren in Betracht; letztere vertreten

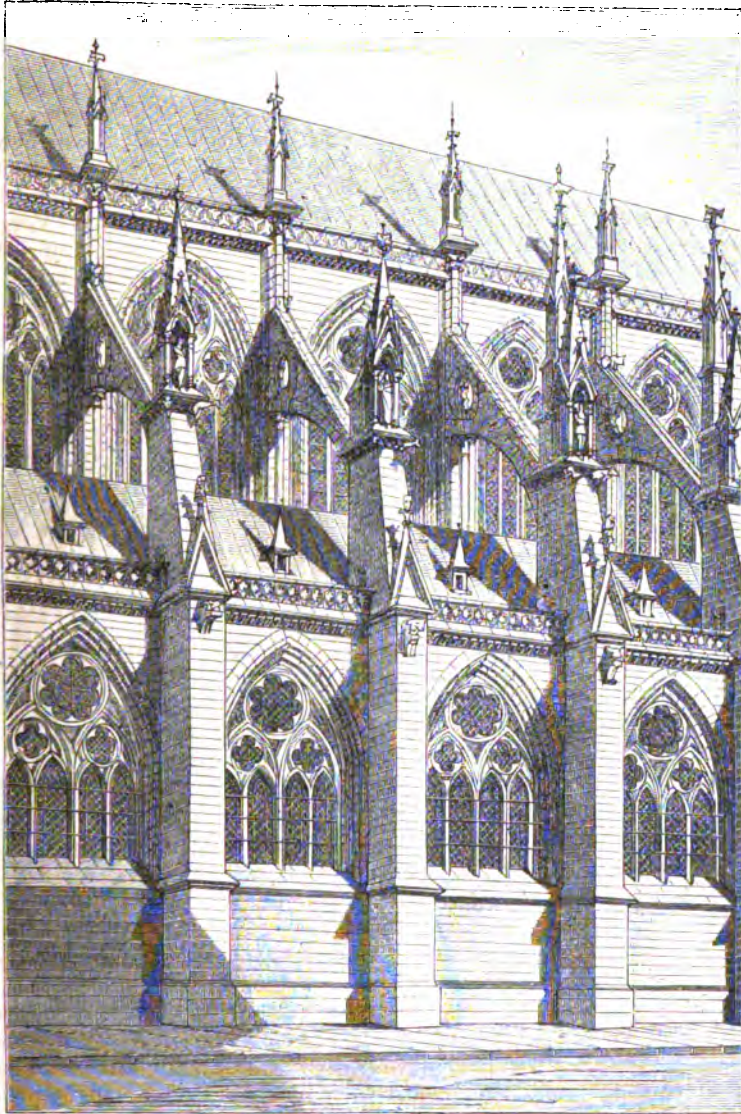


Fig. 288. Münster zu Strassburg. (Nach Dollinger.)

sogar, da sie die Wandflächen fast ganz verdrängen, mit ihren Glasgemälden die sonst so lebhaft gepflegte Wandmalerei. Im Vergleich mit den romanischen Bauten ist der Eindruck des Innern freier, luftiger, kühner und zier-

licher; das Gemüth fühlt sich von diesen emporstrebenden Pfeilern und kühnen Gewölben hinaufgezogen und erkennt in diesen von mystischem Licht durchströmten feierlichen Hallen die Begeisterung einer glaubensfrischen, jugendlich hingerissenen Epoche.

Für das Aeussere (vgl. Fig. 288) kommt vor allen Dingen das Strebesystem in Betracht. Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Theil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenartig auf. Ihre Flächen werden durch Maasswerk oder selbst durch Nischen mit hin-



Fig. 289. Fiale (Stiftskirche von Herrenberg).

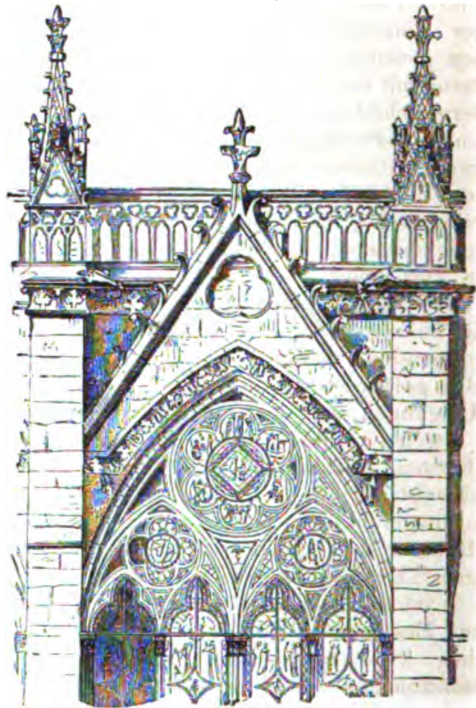


Fig. 290. Von der Ste. Chapelle zu Paris.

eingestellten Figuren belebt. Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidenthürmchen (in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt), das aus dem „Leib“ und dem „Riesen“, d. h. dem schlanken Spitzdache besteht (Fig. 289). Statt dessen bekrönen zuweilen Baldachine mit Statuen (Fig. 288) die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet, deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluss des Wassers enthält, das an den äussern Strebepfeilern durch den Mund phantastischer Thiergestalten, der „Wasserspeier“, weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne Blumen, „Krabben“ oder

„Knollen", eine zierliche Bekrönung, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen findet. Die Masse des Strebebogens wird meistens durch Rosetten oder Fenstermaasswerk zierlich durchbrochen. Zwischen den Strebepfeilern ist die ganze Fläche durch die breiten Fenster ausgefüllt, die wieder als oberen Abschluss bisweilen einen vorspringenden Giebel, die „Wimperge" haben, welche die zarteren Theile vor dem Winde bergen soll. Die Oberkante derselben wird mit Krabben besetzt, die Spitze krönt eine Kreuzblume, die Fläche wird zuerst einfacher (Fig. 290), dann reicher mit Maasswerk belebt.

Diese unendlich reiche Fülle plastischen Details, die sich filigranartig über alle Theile hin erstreckt, überall die festen Umrisse in eine Summe luftiger Einzelglieder auflöst, und die Masse des Gesteins in unzählige Blumen gleichsam ausblühen lässt, gewährt in Verbindung mit den reichen Fenstern, mit den kräftigen, aus tiefen Hohlkehlen und scharf vorspringenden Gliedern gebildeten Dachgesimsen, sowie den über denselben sich hinziehenden Maasswerkgalerieen, die neben den Regenrinnen einen Umgang um das ganze Gebäude vermitteln, einen überaus reichen, lebensvollen, schlagfertigen Eindruck. Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Styls, die nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mässigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, einen feierlichen Charakter vornehmer Zurückhaltung zeigen! Hier dagegen drängt sich alles vor, strebt alles nach aussen, will jedes seine Einzelexistenz fröhlich und kräftig ausleben, so dass unter all den in die Wette emporschiessenden, aufknospenden, herausspringenden Einzelnheiten der Totaleindruck entschieden gefährdet wird. Vollends am Chor, wo die polygonen Seiten mit den Umgängen und dem vielfach gebrochenen Kapellenkranz sich mit all ihren gegen einander schiebenden und durch einander schneidenden Massen und Formen aufthürmen, wird geradezu eine Unruhe und Unklarheit hervorgebracht, die wohl den phantastischen Sinn anregen, nicht aber das Schönheitsgefühl befriedigen kann.

Ruhiger und geschlossener wirkt dagegen die Façade mit ihren gewaltigen Thürmen, die gleichfalls das Gesetz pyramidalen Aufstrebens, rastlosen Wachsens, zunehmender Verjüngung und Auflösung der Formen lebendig zur Erscheinung bringen. Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch grosse, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten sie ihren oberen Abschluss durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Styls ganz durchbrochen aus acht steinernen Rippen und reichen Maasswerkfiguren sich zusammensetzt und in seiner kecken, filigranartigen Erscheinung den übermüthigen Triumph des Geistes über die Materie, des ästhetischen Prinzips über alles, was zweckmässig und praktisch heisst, siegreich zur Schau trägt.

Eine wichtige Stelle nehmen nicht blos an der Façade, sondern überhaupt am Aeussern die Portale ein. Schlanker und weiter als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten getheilt und erhalten in der Gliederung ihrer Wände einen reichen Wechsel von Formen, die das in der romanischen Zeit Begonnene nur noch freier und glänzender ausführen. Die Gliederung setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen, und in den tieferen Kehlen erheben sich auf schlanken Säulchen

mit zierlichen Postamenten Statuen von Heiligen, während in den Archivolten einzelne sitzende Figuren oder kleine Gruppen reihenweise über einander, durch Consolen und Baldachine eingeschlossen, sichtbar werden. Da aber die Anordnung dieser Gruppen mit ihrer Basis den Radien des betreffenden Kreises entspricht, so erhält sie etwas Gezwungenes, Widernatürliches. Auch das Bogenfeld wird sodann mit Reliefdarstellungen geschmückt, die gewöhnlich in verschiedenen Reihen über einander angebracht sind, was mehr eine äusserliche Theilung als organische Gliederung des Raumes ist. Immerhin aber erreichen diese Portale durch die reichliche Fülle ihres Schmuckes, sowie die meist tiefsinnig symbolischen Compositionen ihrer Bildwerke den Eindruck glänzender Pracht und phantasievoller Gestaltungsgabe.

Dies sind im Wesentlichen die Grundzüge des Systems, das sich freilich nicht überall so reich und consequent entwickelt und ebenfalls den nationalen Eigenthümlichkeiten einen bedeutenden Spielraum gestattet. In seiner reinen Schönheit und Harmonie erhält sich der Styl überall nur etwa bis zum Jahre 1350. Von da an beginnt ein unruhiges Gähren des architektonischen Sinnes, das den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Construktion reisst und mit der völligen Entartung und Auflösung des Styls endet. Das Besondere dieses Entwicklungsprocesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

b. Die äussere Verbreitung.

Frankreich.[1]

Von keinem der früheren Style lässt sich mit solcher Genauigkeit Ort und Stunde der Geburt nachweisen, wie vom gothischen. Paris und seine unmittelbare Umgebung sind seine Wiege, und das Gebiet des nordöstlichen Frankreichs sieht die ersten Stufen seiner Entwicklung. Die geistreiche Combination der scharfsinnigen nordfranzösischen Architekten war es, welche die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen: die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem des Südens, die Kreuzgewölbe der Normandie, zu einem einheitlichen neuen Style zu verschmelzen wusste. Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts, als das übrige Abendland noch streng romanisch baute und dachte, erstand unter der glänzenden, kraftvollen Herrschaft des kunstliebenden Abtes Suger ein neuer Chorbau der Kirche von St. Denis bei Paris (1144 geweiht), der trotz späterer Umgestaltungen unzweifelhaft zum ersten Mal ein volles Strebesystem, den consequent durchgeführten Spitzbogen und den reich durchgebildeten Chorschluss mit Umgang und Kapellenkranz aufweist. Allerdings war der Umgang sammt den Kapellen noch im Halbkreis gebildet, wie sich auch in den Details die romanischen Formen noch bis ins 13. Jahrhundert bei allen folgenden Bauten erhalten,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 50 und 51 (V.-A. Taf. 27). — Vgl. ausserdem die oben beim romanischen Styl citirten Werke.

aber der Gedanke der Construktion und der Composition war ein neuer, war mit einem Worte der gothische.

Eine Reihe von Kirchenbauten in näherem und fernerem Umkreise schliesst sich alsbald diesem Systeme an, zuerst noch mit allerlei Versuchen und Neuerungen, auch im Detail noch mit romanischen Elementen, aber in consequenter Fortbildung und Erweiterung des Systems. Dahin gehören die schöne Kirche von St. Remy zu Rheims und die mächtigen Kathedralen von Laon und Paris. Die beiden letztern haben in Anlage und Ausbildung viel Verwandtes, zeigen noch schwere Rundpfeiler, ausgedehnte Emporen über den Seitenschiffen und über diesen ein besonderes Triforium, sowie die weiten sechstheiligen Gewölbe der früheren Epoche. Zugleich bildet sich an beiden der Façadenbau in machtvollem Ernst und in noch vorwaltender Schwere grossartig aus und nimmt namentlich das grosse Radfenster der romanischen Epoche wieder als Hauptbestandtheil des Mittelbaues auf, das fortan unter dem Einfluss gothischer Maasswerkbildung eine reichere und glänzendere Entwicklung erfahren sollte. Verwandter Art ist die um dieselbe Zeit begonnene grossartige Kathedrale von Bourges.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Consequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan in der ganzen abendländischen Welt dem gothischen Styl zum Siege verhelfen mussten. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres, deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1195 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat namentlich in der Bildung der Fenster und der Streben, sowie in der Entwicklung des Chors noch eine strenge, an den Romanismus erinnernde Schwere. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Rheims, die 1212 begonnen und im Laufe des Jahrhunderts durch *Robert de Couci* vollendet wurde, und deren Façade (Fig. 291) das glänzendste Beispiel einer vollendet durchgeführten Frühgothik bietet. Aber die Summe der vorangegangenen Bestrebungen fasst in grossartigster Weise die von 1220 bis 1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum ersten Mal das Prinzip des gothischen Styles bis in die letzten Details hinein siegreich durchführt und in ihrem Grundplan und Aufbau (vgl. Fig. 284 u. 285) ein mustergiltiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung alsbald an den bedeutendsten Monumenten des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Man hatte hier allmählich den Pfeilern jene schlanke, bündelförmige Gestalt gegeben, die Kapitäle mit zierlichem Laubwerk geschmückt, die beschwerlichen Emporen beseitigt, dafür aber die Triforien und die Fenster in glänzendster Pracht durchgeführt, ausserdem auch in der Grundrissbildung des Chors und seiner sieben Kapellen die polygone Anlage in normaler Weise zur Geltung gebracht. Während hier das Mittelschiff eine Weite von 42 Fuss und eine Höhe von 132 Fuss erreicht, überbot die bald darauf begonnene Kathedrale von Beauvais (Fig. 292) mit einer Mittelschiffweite von 45 Fuss und einer Höhe von 146 Fuss alle bisher erreichten Verhältnisse in so kühner Weise, dass der Chorbau bereits 1284, zwölf Jahre nach seiner Vollendung, einstürzte und einer umgestaltenden Restauration unterworfen werden musste. Das System des gothischen Styls war nun festgestellt und wurde überall mit glänzendem Erfolge zur

Anwendung gebracht. Die Zeit Ludwigs des Heiligen um die Mitte des 13. Jahrhunderts sieht die edelste und klarste Durchbildung des Styls, und vor allem ist die von diesem König errichtete Kapelle seines Palastes, die sogenannte Ste. Chapelle zu Paris, 1243 bis 1251 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser klassischen Epoche der Gothik (Fig. 290). Ausserdem rief der aufs Höchste gesteigerte Baueifer fast über-

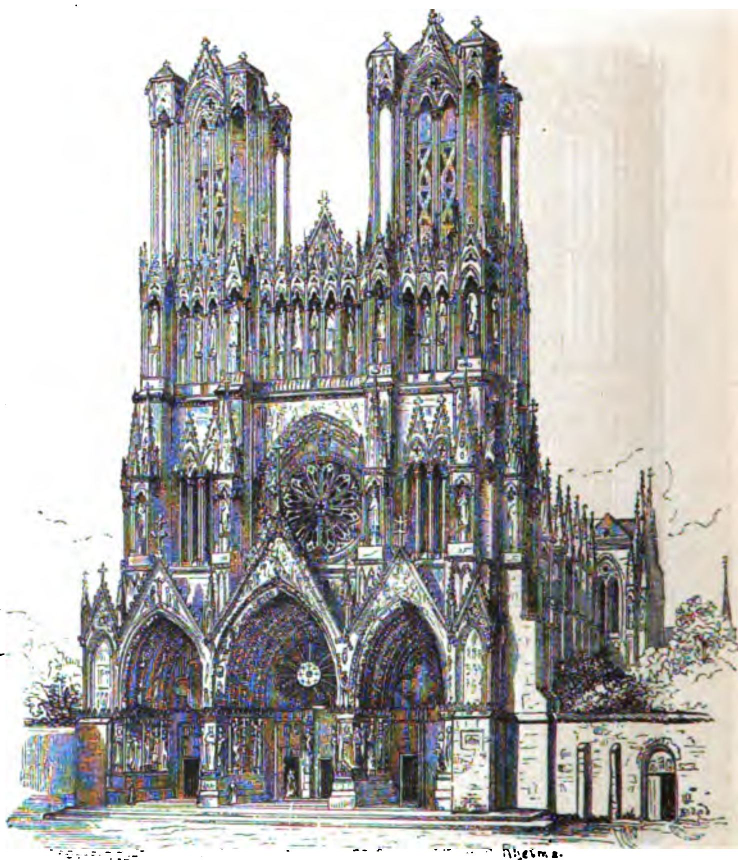


Fig. 291. Façade der Kathedrale von Rheims.

all im ganzen Lande den glänzenden Neubau der meisten Kathedralen hervor. Schon im ersten Viertel des Jahrhunderts fing man an die 1208 begonnene Kathedrale von Troyes zu erneuern; in der Normandie erhob sich von 1200—1280 die gewaltige Kathedrale von Rouen; die Kathedrale von le Mans erhielt jetzt an ihr edles romanisches Langhaus eine der glanzvollsten Choranlagen des edlen gothischen Styles; die kleinere Kathedrale von Tours erhob sich als eine elegante Nachbildung der Kirche von Amiens. Weiter nach Süden dringt dieser Styl überall siegreich vor

und stellt in den Kathedralen zu Auxerre, Lyon, Clermont-Ferrand, Limoges und im Chor der Kathedrale von Narbonne bedeutende Zeugnisse seiner fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft hin. In der französischen Schweiz erkennt man seinen Einfluss an der Kathedrale von Genf und mehr noch an der edlen, strengen frühgothischen Kathedrale von Lausanne. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs eine einfachere Planform mit breitem einschiffigem Langhaus und eingebauten Kapellen,

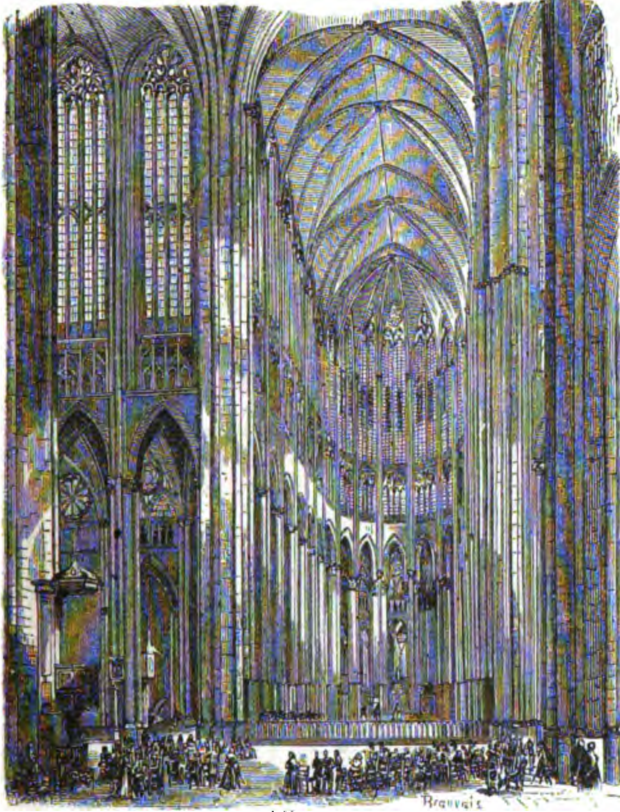


Fig. 292. Inneres der Kathedrale von Beauvais.

wie an der grossartigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Alby.

Das 14. Jahrhundert, durch die verderblichen Kriege mit England erschöpft und zerrissen, sieht in Frankreich eine minder reiche Entfaltung, obwohl es auch jetzt nicht an theilweisen Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloss werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu seinen letzten Consequenzen gelangten Systems spricht sich in Kirchen wie S. Ouen zu Rouen (seit

1318) und der unvollendeten S. Urbain zu Troyes mit hoher Anmuth aus. Dagegen entfaltet seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüthe der Gothik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstyls bezeichnen. Sie gefällt sich im überwie-

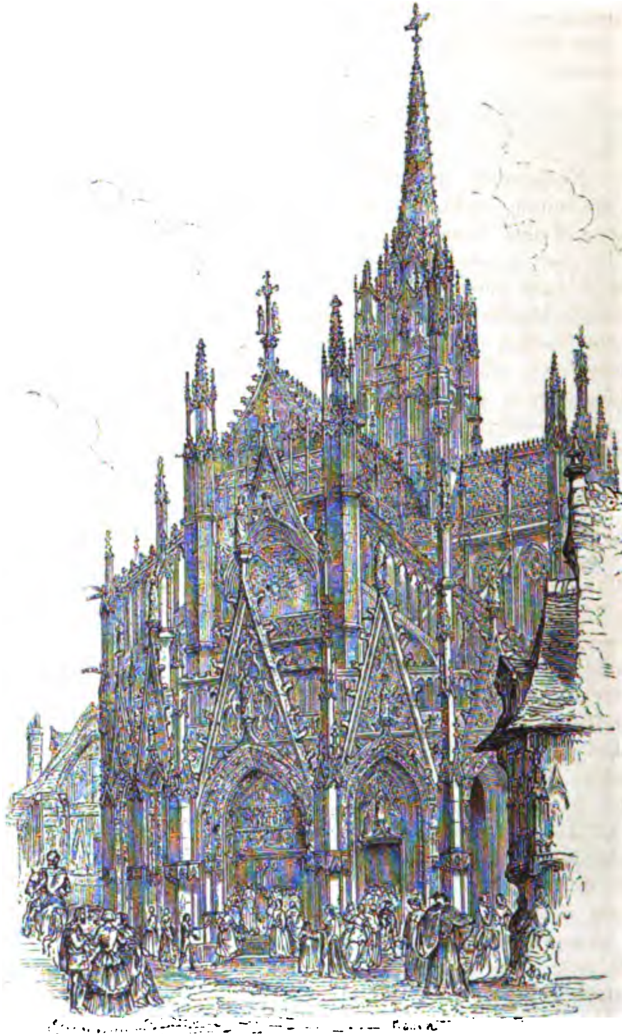


Fig. 293. Aeusseres von S. Maclou zu Rouen.

genden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermaasswerk getroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den „Fischblasen“, zusammensetzt.

Auch die Bögen nehmen eine nach aussen geschweifte, theils überschlanke, theils gedrückte Form an, und eine glänzende, aber etwas trockene Maasswerkgliederung überwuchert hauptsächlich das Aeussere. Besonders die Normandie ist reich an ungemein eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen (Fig. 293) durch Pracht und Reichthum der Ausbildung hervorragt. Diese Schlussepoche sieht sodann auch eine reichere dekorative Entfaltung des Privatbaues entstehen, wie das Palais de Justice zu Rouen, das Schloss Meillant und das Haus des Jacques Coeur zu Bourges beweisen.

Die Niederlande.[1]

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet lässt in seinen architektonischen Erscheinungen einen klaren Reflex der Wirkung und der künstlerischen Stellung dieser beiden grossen Länder erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europa's stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Länder. In der gothischen Epoche, wo Frankreichs Einfluss sich überwältigend Bahn brach, musste sich dies zuerst und am schlagendsten an jenem schwächeren Nachbarland bewähren. Die Architektur der Niederlande nimmt sofort den strengen frühgothischen Styl Frankreichs an und hält lange Zeit an dieser primitiven Ausdrucksweise fest.

Zu den bedeutenderen Bauten gehören die Kathedrale St. Gudula zu Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen; die ebenfalls in entwickeltem französischem Grundplan ausgeführte Kathedrale von Utrecht, und aus der späteren Epoche die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen, ein Bau von grossartiger räumlicher Anlage, der sogar durch spätere Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seines Gleichen sucht. In Holland verflacht sich selbst bei bedeutender Anlage der Styl durch Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe.

Ungleich grössere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten damals durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die grossen freien Städte Italiens messen können. Reichthum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch in grossartiger Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist mächtig und grossräumig und geht weit über das materielle Bedürfniss hinaus. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Form dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, dass ihre Anwendung und Composition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht blos Stadthäuser, sondern auch Gildenhallen und verschiedene andere für gemeinsame bürgerliche Zwecke errichtete

[1] Denkm. der Kunst Taf. 51 (V.-A. Taf. 27). — *Schayes*, histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles 1849 ff.

Anlagen. Erkerartige Thürmchen ragen meist auf den Ecken der Gebäude empor, und die Mitte krönt oft ein gewaltiger Glockenthurm, der sogenannte Beffroi.

Was die reichen Gilden dieser mächtigen Städte für solche öffentliche Zwecke an Mitteln aufzubieten hatten, beweist unter andern die Halle der

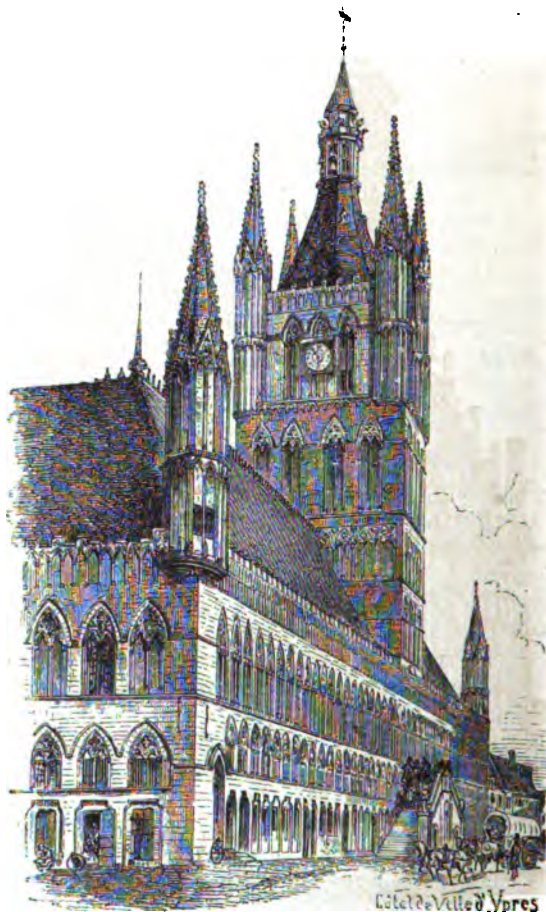


Fig. 294. Halle zu Ypern.

Tuchmacher zu Ypern, von 1200 bis 1364 ausgeführt, gegenwärtig als Rathhaus dienend (Fig. 294). In beträchtlicher Dimension erhebt sich der Bau zweigeschossig mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, mit einem reichen Zinnenkranz geschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen schlanken Thürmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Thürmchen auflösen. Aehnliche

Anlage zeigt die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst spät vollendet. Die höchste Vollendung erreicht dieser Profanbau an dem im Jahr 1377 begonnenen Rathhaus zu Brügge, das mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, seinem reichen, baldachingeschützten Statuenschmuck, seiner präch-

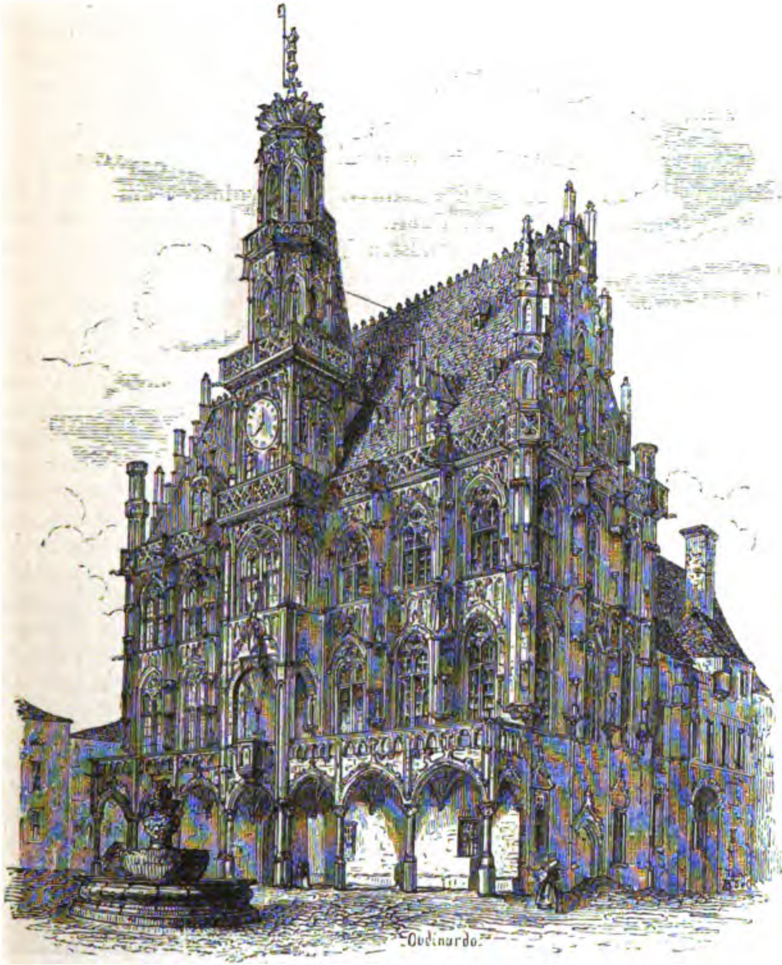


Fig. 295. Rathhaus zu Oudenarde.

tigen Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte angebrachten Erkerthürmchen eine ebenso reiche als klare Ausbildung zeigt. In der späteren Epoche erlangt dieser Styl an dem Rathhaus zu Brüssel, 1401 bis 1455 erbaut, seine grossartigste Entfaltung, welchem in noch glänzenderer Ausführung die Rathhäuser zu Löwen aus der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts und zu Oudenarde (Fig. 295), das sogar erst im 16. Jahrhundert von 1527 bis 1530 entstanden ist, sich anschliessen.

Deutschland.[1]

Mehr als die meisten anderen Länder scheint Deutschland sich anfangs gegen den gothischen Styl gesträubt zu haben. Seine Anhänglichkeit an den überlieferten romanischen Styl liess es erst allmählich die Vorzüge einer auf fremden Boden erwachsenen Bauweise erkennen und dieses geschah nicht, ehe die neue Bauweise, wie wir gesehen haben, im sogenannten Uebergangsstyl auf die architektonische Produktion einen umgestaltenden Einfluss geübt hatte. Selbst dann noch ist das Auftreten der Gothik hier lange Zeit ein ganz vereinzeltes, und die romanische Tradition hält sich noch bis tief ins 13. Jahrhundert daneben aufrecht und bringt jetzt erst eine Reihe ihrer glänzendsten Werke hervor. Dafür aber sollte die Gothik hier eine klarere, gesetzmässigere Ausbildung erhalten als irgend anderswo.

Zu den ersten Bauten, die in Deutschland die Tendenzen des gothischen Styls verrathen, gehört der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg,[2] der nach französischem Muster den polygonen Umgang und Kapellenkranz zeigt, aber noch durchweg mit romanischen Detailformen durchwebt. (Das Langhaus gehört dem 14. Jahrhundert, und die Façade mit ihren beiden stattlichen Thürmen wurde erst 1520 vollendet). Gleich die ersten rein gothischen Bauten Deutschlands zeigen aber eine Originalität in der Aufnahme des Styls, eine Freiheit in der Umgestaltung der Grundform, eine Feinheit in der Durchbildung des Details, welche die schöpferische Kraft der deutschen Meister glänzend offenbart. So vorzüglich die Liebfrauenkirche zu Trier,[3] von 1227 bis 1244 ausgeführt, in der die in früherer Zeit beliebten Centralbauten durch das gothische System und besonders die geistreiche Anwendung des französischen Kapellenkranzes eine glänzende Neubelebung erfährt. Nicht minder originell, aber für die weitere Entwicklung ungleich folgenreicher prägt sich dieselbe Stylrichtung an der Elisabethkirche zu Marburg (1235 bis 1283) aus,[4] die in ihrer Chor- und Querschiffbildung auf die ältere rheinische Anlage eines polygonen Abschlusses zurückgeht und in ihrem Langhaus das wichtige Beispiel der ersten gothischen Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen bietet, obwohl die Fenster in zwiefacher Reihe übereinander angeordnet sind.

Unbedingter schliesst sich die deutsche Gothik in ihrem berühmten Hauptwerk, dem 1248 begonnenen Dom zu Köln,[5] den französischen Vorbildern an, so dass der ganze Chor sammt Umgang und Kapellenkranz fast identisch mit dem der Kathedrale von Amiens ist. Aber in der klaren,

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 53—56 (V.-A. Taf. 29). — Vgl. die beim romanischen Styl aufgeführten Werke. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 29) Fig. 5. Details auf Taf. 54. A. — *Clemens*, *Mellin* und *Rosenthal*, der Dom zu Magdeburg. gr. Fol. 1830 ff. — [3] *Schmidt*, Baudenkmale von Trier. — [4] Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 29) Fig. 6 und 7. — *Moller's* Denkm. deutscher Baukunst. — [5] Denkm. der Kunst Taf. 54, 54 A und 54 B. — Vgl. das Prachtwerk von *Boisserée*, der Dom zu Köln. Stuttgart 1823 und das neue erschöpfende Werk von *Schmitz* und *Ennen*.

gesetzmässigen Gliederung, in der bei allem Reichthum edlen Durchbildung erreicht hier der deutsche Styl seine selbständige Vollendung. Nachdem der Chor im Jahr 1322 eingeweiht war, schritt man erst allmählich zur Ausführung des Quer- und Langhauses, und bei letzterem erlangte man wieder den höchsten Grad einer imposanten Raumentfaltung, indem man es fünfschiffig gestaltete. Bei einer Mittelschiffbreite von 44 Fuss steigt das Hauptgewölbe 140 Fuss empor. Die Gesammtlänge des gewaltigen Baues beträgt im Aeusseren 532 Fuss. Den Abschluss sollten zwei unvollendet gebliebene kolossale Thürme mit durchbrochenen schlanken Spitzen bilden, deren aufgefundene Originalrisse eine Lösung dieser Aufgabe zeigen, welche sich schon bis zur Uebertreibung steigert.

Weiter oberhalb am Mittelrhein ist besonders die zierliche Katharinenkirche zu Oppenheim[1] (1262 bis 1317) ein ungleich originelleres und durch glänzende Prachtdekoration des Aeusseren (Fig. 296) ausgezeichnetes Werk. Im Laufe des 13. Jahrhunderts erhielt auch das Münster zu Freiburg[2] sein noch etwas schweres Langhaus, welchem sich jedoch in dem vor die Façade hinaustretenden Westthurm das edelste Beispiel aller wirklich ausgeführten durchbrochenen Thurmhelme anschliesst. Auch das Münster zu Strassburg[3] hat in seinem mächtig breiten, 1275 vollendeten herrlichen Langhaus noch eine gewisse ernste Strenge der Verhältnisse, bewahrt aber in seiner von Meister *Erwin von Steinbach* 1277 begonnenen Façade ein bewundernswerthes Zeugniss von der Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Das schöne, prachtvolle, 42 Fuss breite Radfenster, sowie die starke Betonung der horizontalen Glieder gehören der französischen Richtung an, während die deutsche durch die besonders klare Disposition in dem kühnen doppelten Thurmbau vertreten ist, von dem freilich nur der nördliche in einer Höhe von 452 Fuss Rhein. und den willkürlich spielenden Dekorativformen der Spätzeit im Jahr 1439 durch Meister *Johann Hültz* aus Köln zur Vollendung gekommen ist.

Im südlichen Deutschland vertritt der im Jahre 1275 begonnene Dom zu Regensburg[4] den deutsch-gothischen Styl in besonders edler und klarer Weise. Namentlich wird von der reichern französischen Chorbildung abgesehen und dafür jedes der drei Schiffe durch einen selbständigen Polygonschluss ausgezeichnet, worin man eine Reaktion der einfacheren deutschen Anlage zu erkennen hat, welche fortan in Deutschland als die beliebtere Grundform gilt. Dagegen zeigt der Chor des unvollendet gebliebenen Doms zu Prag, der 1343 durch *Matthias v. Arras* begonnen und 1385 durch *Peter* von Gmünd fortgeführt wurde, ein völliges Zurückgehen auf den französischen Grundplan.

Die meisten dieser genannten Bauten, wenn auch ihr Beginn ins 13. Jahrhundert hinaufreicht, sind doch ihrer Grossartigkeit wegen erst im folgenden Jahrhundert oder gar noch später vollendet worden. Ueberhaupt erlebte Deutschland im 14. Jahrhundert die Zeit einer abermaligen hohen Blüthe, ja es trat zum zweiten Mal in künstlerischen Dingen als Reigenführer auf und beherrschte durch seine Architektur, die nun völlig in Fleisch und

[1] *F. H. Müller*, die Katharinenkirche zu Oppenheim. Darmstadt 1823. Prachtwerk in gr. R. Fol. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 29) Fig. 1—4. — *Moller's* Denkmale. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 53 (V.-A. Taf. 29) Fig. 8. — [4] Denkm. der Kunst Taf. 55 Fig. 3. — *Popp* und *Bülau*, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Fol. Regensburg 1834.

Blut des Volkslebens übergegangen war, fast die ganze europäische Welt bis tief nach Italien und nach Spanien hinein. In das 13. Jahrhundert reicht noch der Anfang des Schiffbaues am Dom zu Halberstadt[1] hinauf; der Chor indess, der den Umgang festhält, aber die Kapellen bis auf eine östlich gelegene verwirft, ist erst seit 1327 hinzugefügt worden, der ganze Bau aber steht als eins der schönsten Beispiele maassvoll klarer und doch zierlich

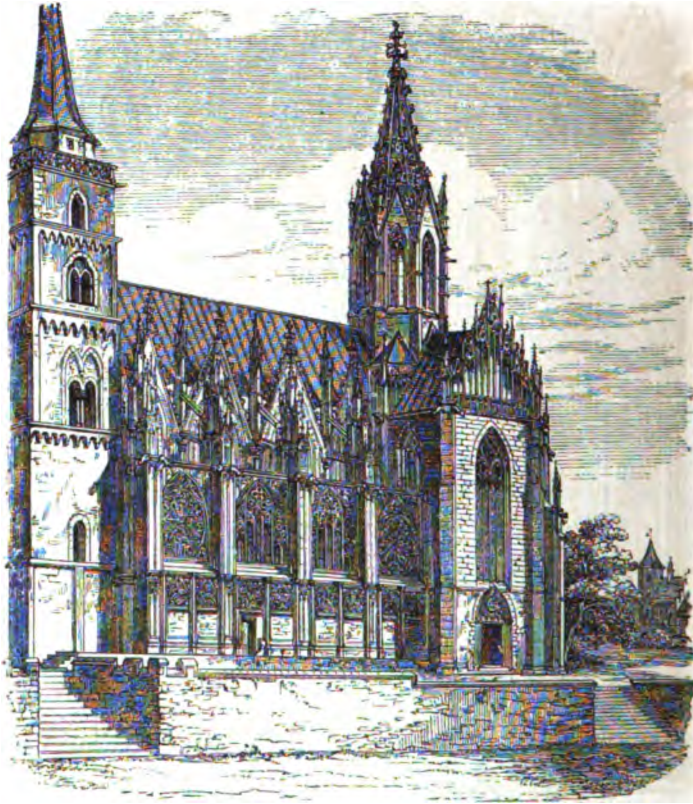


Fig. 296. Ansicht der Katharinenkirche zu Oppenheim.

entfalteter deutscher Gothik da. Unter den süddeutschen Bauten ist als eine der imposantesten Anlagen das fünfschiffige Münster zu Ulm,[2] 1377 begonnen, anzuführen, dessen etwas nüchterne Gliederung durch die gewaltigen Dimensionen aufgewogen wird. Der unausgeführte Thurm war auf eine kühne durchbrochene Spitze berechnet.

Mit dem Ueberwiegen des Bürgerthumes hängt seit dieser Zeit überhaupt eine Abschwächung des edleren architektonischen Sinnes zusammen.

---

[1] *Lucanus*, der Dom zu Halberstadt. Fol. 1837. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 55 Fig. 4 und 5.

Die Architektur gewinnt einen etwas handwerklichen Ausdruck, die Einzelheiten sind nicht frei von Künstelei und Willkür, namentlich machen sich an den Gewölben die spielenden Formen der Stern- und Netzgewölbe bemerklich. In den Fensterfüllungen überwiegen die Fischblasen, und dagegen lässt die straffe Gliederung der Pfeiler nach, ja bisweilen fällt selbst das

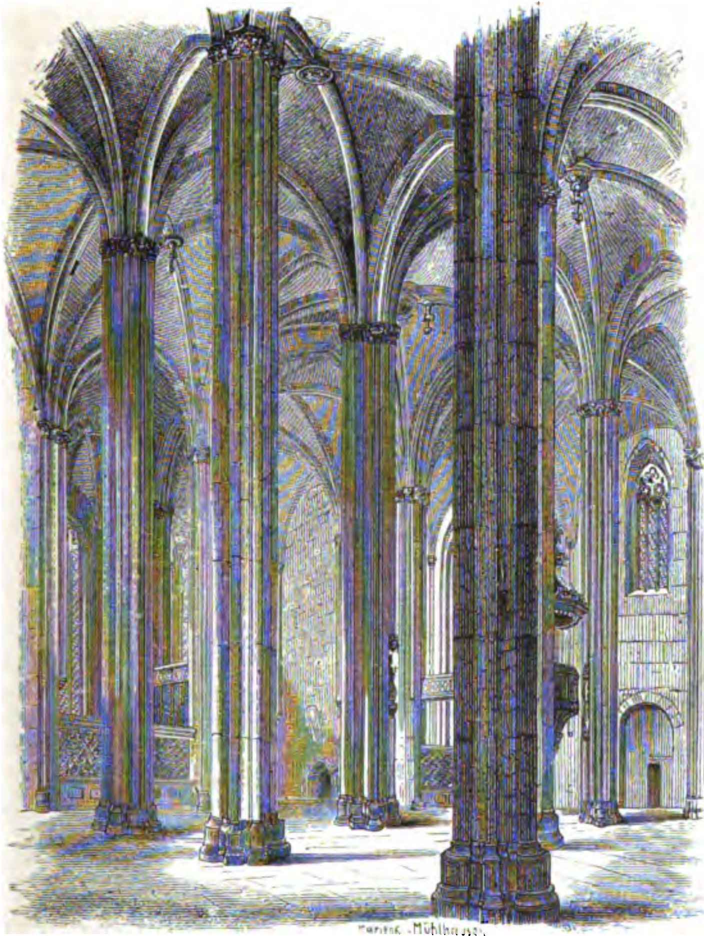


Fig. 297. Inneres der Marienkirche zu Mühlhausen.

Kapitäl fort, und die Gliederung der Pfeiler strahlt unmittelbar, sich nach allen Seiten verästelnd, in die Gewölbrippen hinein. Die Dimensionen sind aber dabei oft gerade recht bedeutend, wenngleich ohne feinere Schönheit der Verhältnisse. Dafür halten dann meist überreich geschmückte Einzelheiten, Portale oder Kanzeln, Sakramentshäuschen, Lettner und dergl., oft in bewundernswerther Fülle der Phantasie, schadlos. Damit hängt auch

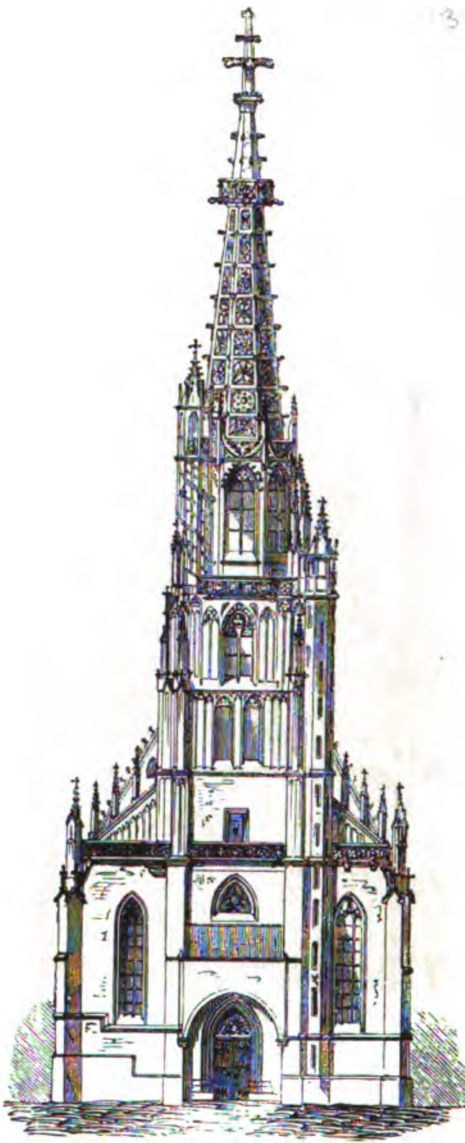


Fig. 298. Façade der Frauenkirche zu Esslingen.

das Ueberhandnehmen der ungleich nüchterneren Form der Hallenkirche zusammen, die seit dem 14. Jahrhundert in Deutschland immer mehr zur Herrschaft kommt. Ihren Hauptsitz hat sie in Westfalen und Sachsen, wo die Liebfrauen- (Ueberwasser-) und die Lambertikirche zu Münster,[1] die Wiesenkirche zu Soest, die fünfschiffige Marienkirche zu Mühlhausen (Fig. 297) und die Dome von Minden und von Meissen[2] (ersterer noch ganz aus dem 13. Jahrhundert) in edler Weise diesen baulichen Organismus vertreten. Vereinzelter kommen die Hallenkirchen in Süddeutschland vor. Eins der zierlichsten Beispiele, die Frauenkirche zu Esslingen[3] zeichnet sich durch reich geschmückte Portale und einen überaus graziösen, durchbrochenen Thurmhelm aus (Fig. 298). In Gmünd ist die heilige Kreuzkirche ein Bau von herrlicher Schlankheit und Schönheit der Verhältnisse, ebenfalls reich mit plastischem Schmuck versehen. In Nürnberg ist die Frauenkirche, 1355 bis 1361 erbaut, ein besonders durch die reiche Façade interessantes Beispiel. S. Sebald hat wenigstens einen Chor, der in seinem gleich hohen Umgange diese Form in imposanter Weise auf die polygone Grundgestalt angewendet zeigt, und demselben Beispiele folgt 1439 bis 1477 der Chor von S. Lorenz,[4] dessen Schiff ein edles Werk des 13. Jahr-

[1] *W. Lübke*, die mittelalterliche Kunst in Westfalen. — [2] Denkmäler der Kunst Taf. 55 Fig. 1 und 2. — *Schwechten*, der Dom zu Meissen. Fol. Berlin 1823. — [3] *Heideloff*, die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Supplementheft I, mit Aufnahme von *Beisbart*. Stuttgart. — [4] Denkm. der Kunst Taf. 55 Fig. 6.

hunderts mit einer durch ein prachtvolles Radfenster und ungemein reich geschmücktes Portal ausgezeichneten Façade. Weiterhin ist in einem der grossartigsten deutschen Bauwerke, der Stephanskirche zu Wien,[1] die Hallenform wenigstens annähernd vertreten, da das Mittelschiff zwar etwas höher als die Abseiten, aber fensterlos ist. Der im 14. Jahrhundert begonnene Chor zeigt dagegen drei völlig gleich hohe Schiffe, die mit polygonen Apsiden schliessen. Am Aeusseren aber ist durch ungemein glänzende Seitengiebel mit durchbrochenem Maasswerk (Fig. 299) die Schwere des kolossalen Daches gemildert, und in dem 435 Fuss hohen, pyramidal aufsteigenden Riesenthurme, der von Meister *Wenzla* begonnen und 1433 vollendet wurde, hat die Gothik eines ihrer prächtigsten Musterwerke hingestellt.

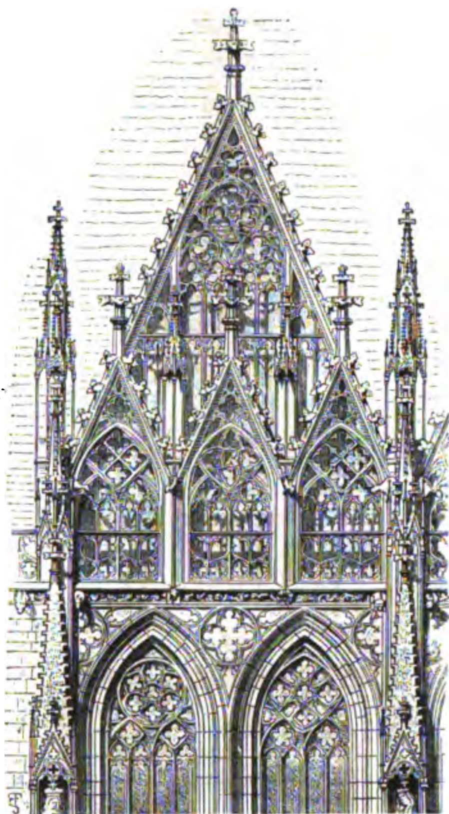


Fig. 299. Giebel von S. Stephan zu Wien.

Die letzte Epoche seit dem 15. Jahrhundert hat namentlich in den sächsischen Gegenden eine zahlreiche Vertretung der Hallenanlage aufzuweisen. Die Kirchen dieser Art sind meist von lichter, weiter Raumwirkung, dabei frei und kühn aufstrebend, aber in der Einzelgliederung schon mit allen Ausartungen dieser halb nüchternen, halb phantastischen Zeit behaftet. Besonders macht sich in den Details ein unruhiges Bäumen, Biegen, Verschnörkeln und Durchschneiden der Glieder bemerklich, welches, wie z. B. am Nordportal des Doms zu Merseburg, dessen Schiff 1517 geweiht wurde, als ein Beispiel echten gothischen Zopfes gelten kann. Eine andere, nicht minder wilde Ausschweifung findet sich da, wo die Architektur sich in rohem Naturalismus so weit vergisst, dass sie die idealen Bildungsgesetze, auf welchen ihr ganzes Schaffen beruht, aus den Augen verliert und in sklavischer Nachahmung ganzes Baumwerk und Geäst mit allen launischen Zerrformen der Natur in Stein zur Darstellung bringt. So am Portal der Klosterkirche zu Chemnitz, die ebenfalls dieser Schlussepoche angehört. Andre Bauten derselben Epoche sind die Peter-Paulskirche zu Görlitz (1423 bis 1497), besonders licht, kühn und frei; die Lieb-

[1] Ebenda Taf. 55 Fig. 7—9. — *Tschischka*, der S. Stephansdom in Wien. Fol. Wien 1853.

frauen- (Markt-) Kirche zu Halle, erst 1530 bis 1554 ausgeführt, und viele ähnliche.

In den norddeutschen Küstenländern kommt als eine ganz besondere Umbildung des gothischen Styles noch der Backsteinbau[1] in Betracht, der im Verfolgen seiner früheren Praxis auch jetzt durch derbere massenhafte Anlage, kräftige Pfeilerbildung, sowie durch eine zierlich reiche Flächendekoration sein Wesen ausspricht. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass die früheren Bauten die technisch vollendeteren, klareren und gediegeneren sind, während seit der Mitte des 14. Jahrhunderts und noch mehr mit dem Beginn des folgenden eine gewisse Rohheit im Ganzen mit überwuchernd reicher Flächendekoration in entsprechendem Verhältniss zunimmt. Zu bemerken ist noch, dass auch jetzt diese Bauten aussen und innen unverputzt, in der ernsten, kräftig wirkenden Farbe des Steines bleiben.

Einige Kirchen befolgen die Anlage der hohen Mittelschiffe, ja selbst mit dem reich gegliederten französischen Chorschluss, nur dass das Strebesystem beträchtlich vereinfacht und auch die glänzende Grundrissanlage wesentlich modificirt wird. Das Hauptwerk dieser Richtung ist wohl die Marienkirche zu Lübeck, 1276 begonnen, ein Bau von grandiosen Verhältnissen und einem noch strengen Ernst in der Gesammthaltung. Aehnlicher Art ist die Cisterzienserkirche zu Dobberan, 1368 vollendet, edel ausgebildet, von lichtem, schlankem Eindruck. Diesen nahe verwandt, jedoch in der Massenwirkung mächtiger, ist der Dom zu Schwerin, und nicht minder die kolossalen Marienkirchen zu Rostock und Wismar. Auch in Pommern findet dieselbe Auffassung ihre Vertretung in mehreren bedeutenden Denkmalen, wie den Marienkirchen zu Stargard und zu Stralsund (1460 vollendet). In vereinfachtem System zeigen sodann der Dom zu Havelberg, der aus älteren Theilen umgebaute Dom und die Elisabethkirche zu Breslau denselben Styl.

Ungleich grösser ist die Zahl der Hallenkirchen, bei denen dann, namentlich in der späteren Zeit, durch überaus glänzende Flächendekoration mit bunt glasirten Steinen in den zierlichsten Mustern eine prächtige Wirkung erreicht wird. Ausserordentlich reich und noch in edlen Formen zeigt sich dieser Styl an der Marienkirche zu Prenzlau (1325 bis 1340), edel und gemässigt am Dom und der Marienkirche zu Stendal, in riesigen Verhältnissen aufstrebend an der Marienkirche zu Colberg, noch grandioser, aber ohne alle Detaillirung an der gewaltigen Marienkirche zu Danzig, und im Gegensatze dazu wieder in der überreichen Prachtentfaltung üppiger Flächendekoration an der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister *Heinrich Brunsberg* aus Stettin begonnen wurde. Der Dom zu Königsberg dagegen hat zwar ein höheres Mittelschiff, gehört aber, da dasselbe ähnlich wie S. Stephan in Wien keine selbständige Beleuchtung erhalten, zu den Hallenbauten. Endlich zählt auch Süddeutschland in der Frauenkirche zu München (1468 bis 1488) und der 1473 vollendeten Martinskirche zu Landshut ähnliche, durch derbe Kolossalität hervorragende Backsteingebäude.

Der Profanbau erreicht in Deutschland nicht den Reichthum und die Grossartigkeit der flandrischen Städte, aber es fehlt ihm doch nicht an

[1] Denkm. der Kunst Taf. 56.

einer mannichfaltigen und oft edlen Gestaltung. Der Hausteinbau ist zunächst durch einige stattliche Rathhäuser vertreten, so vor Allem das zu Braunschweig, durch eigenthümliche Anlage und anmuthige Bogenhallen in zwei Geschossen ausgezeichnet; das in Münster, welches in

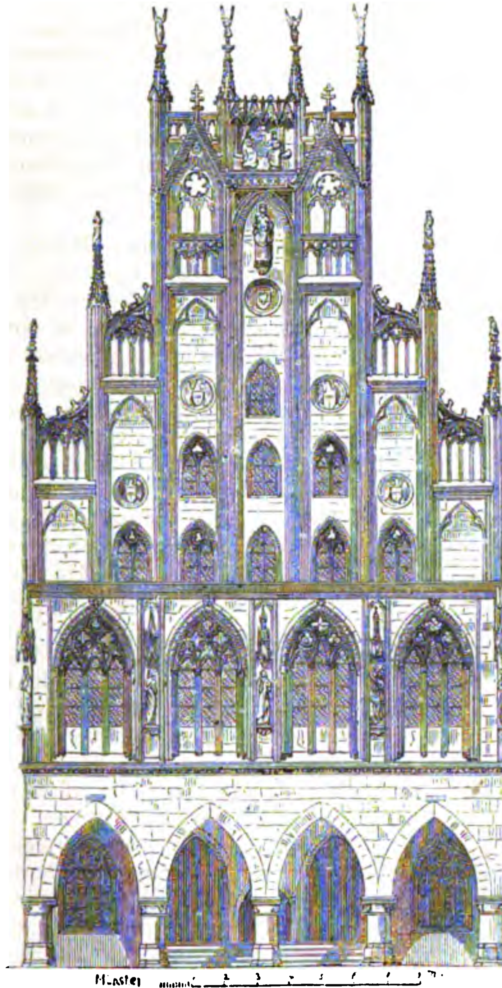


Fig. 300. Rathhaus zu Münster.

klarer Entwicklung einen schlank aufsteigenden, mit Fenstern und Statuen geschmückten Giebel zeigt (Fig. 300). Privathäuser findet man zu Münster, zu Kuttenberg und zu Nürnberg, wo das Haus Nassau sich durch einfache Anlage und zierlichen polygonen Erker bemerklich macht. Unter den Schlössern sind die von Karl IV. gebaute Burg Karlstein in Böhmen und die grossartig angelegte Albrechtsburg zu Meissen hervor-

zuheben. Beispiele eines lebendig durchgebildeten Fachwerkbaues zeigen das Rathhaus zu Hannover, das zierliche Rathhaus zu Wernigerode und andere.

Höchst bedeutend ist sodann die Entfaltung, die der Profanbau in den Ländern des Backsteinbaues gefunden hat. Eins der prächtigstens Rathhäuser mit reich durchbrochenem und dekorirtem Giebel hat Tangermünde, ein lebendig gegliedertes, kräftigen Trotz und zierliche Anmuth verbindendes Stadtthor hat Stendal in seinem Uenglinger Thor aufzuweisen. Ueber Alles grossartig sind aber die Profanbauten im preussischen Ordenslande. In Danzig gehört der Artushof, die alte Versammlungshalle der Kauf-



Fig. 301. Halle des Artushofes zu Danzig.

herren, zu den vorzüglichsten Werken dieser Art. Auf schlanken, dünnen Granitsäulen ruhen die Gewölbe, deren Rippen wie Palmblätter nach allen Seiten sich aufschwingen und dem Gewölbe eine elegante Fächerform geben, die in den preussischen Ordensbauten mit Vorliebe angewandt wurde (Fig. 301). Den höchsten Triumph feiert diese Architektur in dem Hauptschloss des deutschen Ordens, der stolzen Marienburg, die in ihrem Mittelschloss die Hochmeisterwohnung mit ihrem prachtvollen Remter, dem Ordensremter und andere vielfach gestaltete Anlagen zu einem ebenso grossartigen wie künstlerisch vollendeten Ganzen verbindet.

England und Scandinavien.

Zum zweiten Male erhielt England[1] von Frankreich einen neuen Baustyl, aber mehr noch als das erste Mal wusste es in eigner Selbständigkeit

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 52 (V.-A. Taf. 28). — Vgl. die beim roman. Styl citirte Literatur.

denselben umzubilden, so dass die englische Gothik einen scharf ausgesprochenen Gegensatz zur festländischen darstellt. Schon die Anlage des Grundplans erleidet eine wesentliche Vereinfachung. Nicht bloss dass das Langhaus stets nur dreischiffig gebildet wird, dafür aber eine ungewöhnliche Länge erhält, sondern hauptsächlich ist es die Choranlage, die auf ein sehr schlichtes, nüchternes Maass zurückgeführt wird. Denn nicht allein der Umgang und Kapellenkranz fällt fast ohne Ausnahme fort, sondern der Chor schliesst gewöhnlich in einfach trockener Weise sammt den Nebenschiffen geradlinig ab und erhält nur durch die östlich angebaute Marien-

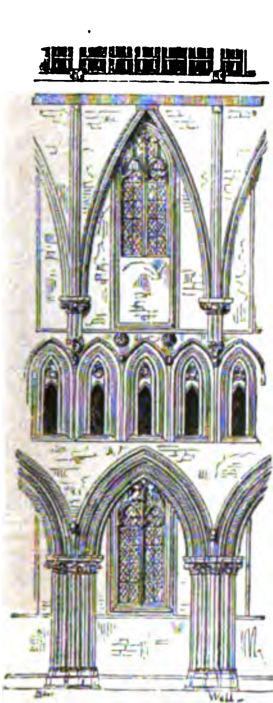


Fig. 302. Inneres System der Kathedrale von Wells.

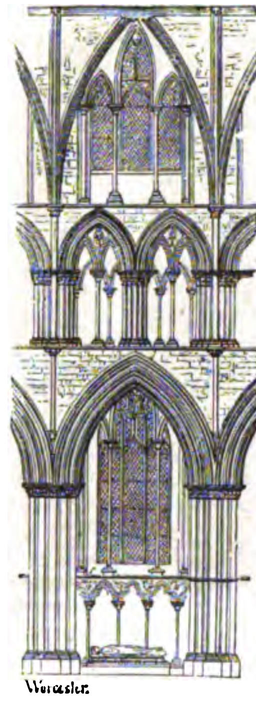


Fig. 303. Inneres System der Kathedrale zu Worcester.

kapelle (Ladychapel) einen Zusatz, aber keine Bereicherung. Dabei wird der Chor oft in gleicher Länge wie das Schiff gebildet, so dass der ganze Bau sich ungewöhnlich lang hinstreckt, nur etwa durch die auch jetzt oft beibehaltenen beiden Querschiffe unterbrochen. Dazu kommt, dass die Höhenentwicklung dieser Gebäude eine äusserst geringe ist, und dass die Kreuzgewölbe ohne alle Beziehung zu dem System der Pfeiler meistens oben an den Wänden oberhalb oder unterhalb der Triforien auf Consolen aufsetzen, so dass die Vertikalentwicklung sich nur untergeordnet geltend macht. Die Kathedralen von Wells (Fig. 302) und von Worcester (Fig. 303) geben Beispiele dieser Anordnung, erstere in ganz lockerer Composition, letztere wenigstens mit dem Versuch, eine äusserliche Verbindung der Gewölbstützen

mit den Arkaden herzustellen. Es liegt darin wieder jene, in der früheren Epoche noch entschiedener hervortretende englische Abneigung gegen den Gewölbebau, der auch jetzt nicht in seiner organischen Consequenz aufgefasst wird. Das Aeussere erfährt eine ähnliche Vereinfachung, indem das Strebesystem auf das Maass des unumgänglich Nothwendigen beschränkt wird, und namentlich die Strebebögen oft gänzlich fortfallen. Dadurch tritt auch hier ein strenger Horizontalismus überwiegend in Kraft, der durch das flache, hinter hohem Zinnenkranz sich verbergende Dach noch entschiedener zum Ausdruck kommt. An der Façade erheben sich gewöhnlich zwei stattliche Thürme, zu denen fast immer auf dem grösseren Querschiff ein dritter massenhafter, viereckiger Thurm hinzukommt. Aber auch diese Thürme erhalten nur selten schlanke Spitzen und werden gewöhnlich mit einem Zinnenkranz und kleinen Eckfialen abgeschlossen.

Die erste Einführung des gothischen Styles in England fand im Jahre 1174 statt, als ein französischer Baumeister *Wilhelm v. Sens* nach dem Brande der Kathedrale zu Canterbury berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluss sammt Umgang, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen grösstentheils dem um diese Zeit in Nordfrankreich herrschenden, noch mit romanischen Anklängen durchwebten, frühgothischen Styl. — In der folgenden Zeit repräsentirt nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor von 1245 bis 1269 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralenanlage mit polygonem Chorschluss, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im Uebrigen nahm man in England zwar bald das neue Prinzip in allgemeinere Verwendung, aber man gab ihm eine so specifische Umgestaltung, dass nicht mit Unrecht die Engländer ihren Bauwerken des 13. Jahrhunderts die Bezeichnung des frühenglischen Styles (early English) geben. Auf der oben geschilderten allgemeinen Grundlage entwickelte sich dieser Styl zu strenger Einfachheit der Grundformen, die aber in der Detailbildung bereits ein reiches Leben verrathen. Da die Pfeiler des Schiffes ohne allen Bezug zur Wölbung stehen, so lösen sie sich in eine Fülle schlanker Säulenschäfte auf, die oft ganz lose den Pfeilerkern umringen. Ihnen entspricht an Reichthum, bewegter Profilirung die Gliederung der Arkadenbögen. Ueber ihnen ist stets ein Triforium angeordnet, das entweder aus einer Reihe einzelner Lanzettbögen besteht, oder mit gruppenweise verbundenen Lanzettbögen auf schlanken Säulchen sich öffnet. Die Fenster kennen in der Regel die gothische Maasswerkbildung noch nicht, sondern bestehen meistens aus zwei- oder dreifach gruppirten schmalen Lanzettfenstern. Die einfachen Kreuzgewölbe des Schiffes ruhen auf Diensten, die sich an der Oberwand auf Consolen aufsetzen und nur selten, aber auch da ohne Beziehung zum Pfeiler, bis zu den Arkadenbögen fortgeführt sind.

Zu den wichtigsten Bauten dieser Epoche gehört die Kathedrale von Salisbury (1220 bis 1258), consequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmuth, das namentlich in seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, theilweise sich in den Bau hinein schiebenden Ladychapel den englischen Styl rein und klar ausspricht. Besonders prächtig ist die mit zwei schlanken Thürmen flankirte Façade ausgebildet (Fig. 304). Auch die Maassverhältnisse sind bezeichnend für die englische Raumbehandlung, denn bei einer Gesammtlänge von 430 Fuss hat

das Mittelschiff nur 33 Fuss Breite und 78 Fuss Höhe. Verwandte Behandlung und klare Durchführung im Styl der englischen Frühgothik zeigt auch das Münster von Beverley; ferner der 1218 eingeweihte Chor der Kathedrale von Worcester mit Bündelsäulen, gruppirten Lanzettfenstern, schlichten Triforien und Kreuzgewölben, das Schiff später hinzugefügt. Ebenfalls in strenger Befolgung dieses primitiven Styls wurden von 1214 bis 1239 Querschiff und Langhaus der Kathedrale von Wells, seit 1242 sodann die machtvoll breite Façade mit den zwei Thürmen und ungewöhnlich reichem

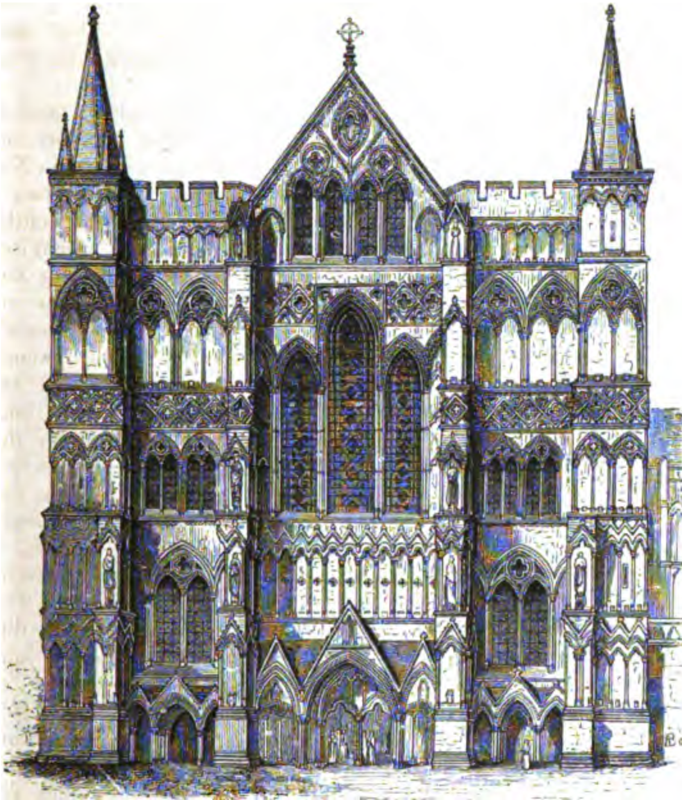


Fig. 304. Façade der Kathedrale von Salisbury.

Figurenschmuck errichtet, der Chor dagegen im 14. Jahrhundert hinzugefügt. Hieher gehört auch der von 1235 bis 1252 erbaute Chor der Kathedrale von Ely, die durch ein grosses, seit 1322 ausgeführtes Oktogon über ihrem Kreuzschiff ein eigenthümliches an italienische Kuppelbauten erinnerndes Motiv zeigt, bei welchem aber die steinerne Gewölbeform blos in Holz nachgeahmt ist. Sehr bedeutend ist sodann die Kathedrale von Lincoln, deren mächtiger, 524 Fuss in der äusseren Länge messender Bau ebenfalls noch im 13. Jahrhundert zur Ausführung kam. Sehr glänzend entfaltet

sich dieser Styl endlich in der Kathedrale von Lichfield, deren Langhaus und Querschiff dieser Epoche angehört, während die östlichen Theile später ausgeführt sind. Hier haben auch die beiden Westthürme und der grosse Thurm auf der Vierung überaus hohe schlanke Spitzen.

Das 14. Jahrhundert sieht auch in der englischen Architektur jene reichere, auf eine glänzendere Detailwirkung hinstrebende Behandlung, die überall gleichzeitig hervortritt und in England zu dem sogenannten deco-



Fig 305. Kathedrale zu Exeter. Fenster und Pfeiler.

rated style führt. Dieser findet besonders in der Aufnahme üppiger, wenn auch nicht gerade organisch entwickelter Maasswerkmuster in den Fenstern, sowie einem zierlichen, häufig angewandten Stern- und Netzgewölbe, seinen Ausdruck. Eins der glänzendsten Werke dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, deren Haupttheile in consequenter Durchführung von 1327 bis 1369 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeiler, reiche Fenstermaasswerke (Fig. 305) und elegante Sterngewölbe, wozu noch am Aeussern eine ungewöhnliche Durchführung der Strebewerke sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig anmuthiges Gepräge. Nicht minder bedeutend ist die Kathedrale von York (Fig. 306), deren Chor in die erste und deren Langhaus in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt, ebenfalls ein Bau von prächtiger Wirkung und grossartiger Anlage. Dieselbe Entwicklungsstufe vertritt die als malerische Ruine vorhandene Abteikirche von Melrose, während das seit 1393 umgebaute Schiff der Kathedrale von Winchester mit den schlanken, lebendig gegliederten Pfeilern, der an Stelle des Triforiums angelegten Blendgalerie und den reichen Netzgewölben den Uebergang zur folgenden Epoche bildet.



Fig. 306. Kathedrale zu York. Pfeiler.

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise vollends in den perpendicular style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichthum doch ein Element geometrischer Spielerei aufnimmt, das in den Fenstermaasswerken zu einem gitterartigen perpendicularen Stabwerke führt und überhaupt alle Flächen mit einem Netze solcher Maasswerkbildungen

überspinnt. Dazu kommt dann auch, etwa seit 1450, die Aufnahme einer hässlich gedrückten, flachen, und doch in der Mitte geschweiften Bogenform, des sogenannten Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Ja die Ausbildung der Gewölbe geht in der Ornamentation so weit, dass die Schlusssteine zapfenartig niederhangen und die Gewölbe also zum Theil frei zu schweben scheinen, dass unermessliche Maasswerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken und überhaupt die reichste Art des Fächergewölbes immer mehr Platz greift. Den höchsten Glanz erreicht dieser Styl an der Kapelle Heinrich's VII., die von 1502 bis 1520 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde. Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben mit einer wahrhaft überschwänglichen Fülle üppiger Details übergossen, so dass der Ernst der

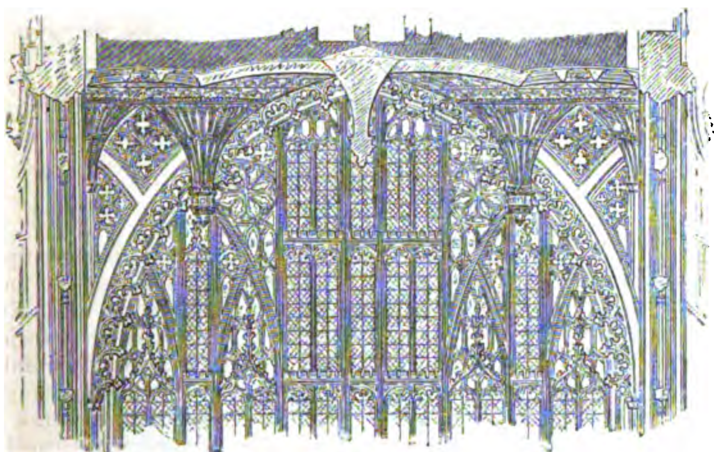


Fig. 307. Aus der Kapelle Heinrich's VII. in Westminster.

Architektur sich in ein reizendes Spiel zauberhafter Phantastik auflöst. Eine nicht minder anziehende Ausbildung erlangt dieser spätere Styl in den hölzernen Sprengwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt steinerner Gewölbe zur Anwendung kamen, und in dieser Spätzeit noch viel häufiger, namentlich in Kapitelsälen und den Hallen der Schlösser und der mit den Universitäten verbundenen Colleges ihre Ausbildung finden. Selbst in den Haupträumen, dem Mittelschiff, Chor und den Querarmen der Kirche kommen solche hölzerne Decken statt der Gewölbe vor; so in der Marienkirche zu Oxford, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; so in den Kirchen zu Lavenham und Melford und in manchen andren Bauten. Die Holzconstruktion des Daches wird hier in allen ihren Theilen reich und zierlich ausgebildet, wobei nicht selten die dem Steinbau entlehnten Maasswerkformen eine glänzende Rolle spielen. So in besonders eleganter Weise das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die grosse Halle des Schlosses von Eltham und manches andre Werk.

Unter den gothischen Bauten Scandinaviens[1] steht der grossartige Dom zu Drontheim, dessen Haupttheile dem 13. Jahrhundert angehören, (s. S. 356) oben an. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluss der englischen Frühgothik unverkennbar, aber im dekorativen Effect durch mancherlei specifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von grossem perspectivischem Reiz ist die Anlage eines achteckigen Kuppelbaues mit Umgang, der sich dem Chor anschliesst und besonders edle Durchbildung zeigt (Fig. 308). In Schweden gehört die 1287 angeblich durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala



Fig. 308. Dom zu Drontheim.

in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten.

Ein auswärtiger Meister *Gierlach* von Köln wird sodann genannt bei den jüngeren Theilen des stattlichen Doms von Linköping, dessen ältere Partieen S. 354 erwähnt wurden. Der Chor mit seinem dreiseitigen Umgang trägt gleich den beiden Thürmen den Charakter der späteren deutschen Gothik. Unter den Kirchen von Wisby ist St. Katharina als eine nach deutschem Muster errichtete Hallenanlage zu bezeichnen. Im ganzen scandinavischen Norden scheint überhaupt seit dem 14. Jahrhundert der deutsche Einfluss den englischen zu überflügeln. Dies gilt namentlich von den Bau-

[1] Hauptwerk *A. v. Minutoli.* Der Dom zu Drontheim etc. Vgl. die Literatur beim romanischen Styl.

ten Dänemarks und der jetzigen schwedischen Provinz Schonen, welche damals dem dänischen Reiche angehörte. Die Backsteinkirchen Lübecks und der mecklenburgischen Handelsstädte, bald in der Form des Hallenbaues, bald mit erhöhtem Mittelschiff, haben hier als Muster gedient. Ein ansehnlicher Bau ist namentlich die Peterskirche in Malmoe, mit einer Gesammtlänge von 235 F., mit erhöhtem Mittelschiff[1] und fünfseitigem Chorhaupt, um welches sich niedrige Umgänge mit fünf polygonen Kapellen in einer aus Norddeutschland entlehnten reducirten Form hinziehen (Fig. 309). Das Vorbild ist hier wohl die Kirche von Dobberan gewesen, die auch für die zweischiffige Anlage der Querflügel maassgebend war. Den Chorumgang, aber ohne Kapellen, hat auch die Liebfrauenkirche zu Helsingborg, bei welcher durch Verzicht auf das Querschiff eine weitere Vereinfachung des Grundplans erreicht ist. Das Mittelschiff entbehrt der selbstständigen Beleuchtung, obwohl es die Seitenschiffe um 22 F. überragt. Die Wirkung kommt daher, ähnlich wie am Dom zu Königsberg, einer Hallenkirche gleich. Die vollständige Hallenform endlich zeigt der Dom zu Aarhuus (Fig. 310), der mit seinem gradlinig geschlossenen Chor wiederum an norddeutsche Weise erinnert. So hat Scandinavien in der gothischen Epoche noch weniger als in der früheren Zeit fremde Einflüsse abzustreifen und zu einer selbständigen Kunstform durchzudringen vermocht.

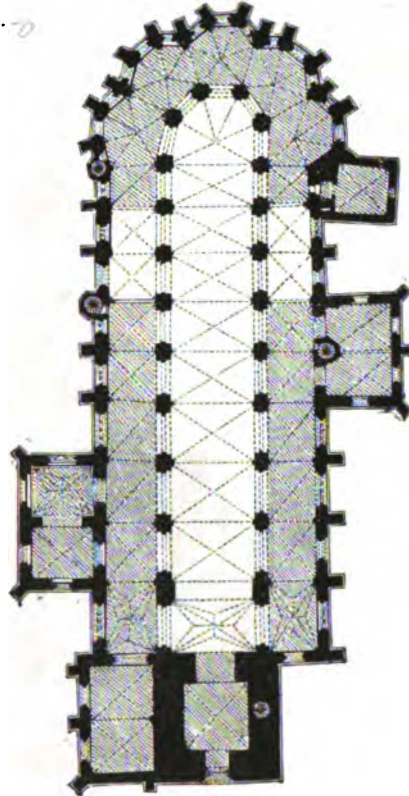


Fig. 309. Peterskirche in Malmoe. Grundriss.

Italien.[2]

Ebenso selbständig wie in England wird die gothische Architektur in Italien aufgenommen und nicht minder originell als dort den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Aber ein noch ganz besonderes Verhältniss zur Gothik ergab sich aus dem überwiegend an den antiken Traditionen hängenden Sinn des Volkes. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die gewölbte Anlage nur in einem räumlich

[1] In unsrer Abbildung sind die erhöhten Theile weiss gelassen.

[2] Denkm. d. K. Taf. 57 und 58 (V.-A. Taf. 30 und 31). — Vgl. die Literatur beim roman. Styl.

beschränkten Kreise sich einzubürgern vermocht, während der grössere Theil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb! Wie hätte ein ganz fremdher übertragener Styl die Kette einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der allgemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, dass schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gothischen Styl ausgeführt wurden. Allein nur in seltenen Ausnahmen schliesst man sich darin der nordischen Grundform an. Was man von der Gothik aufnimmt, ist zunächst der Spitzbogen, den man aber wesentlich in dem Sinne anwendet, um durch seine Hilfe die Vorliebe für weitgespannte,

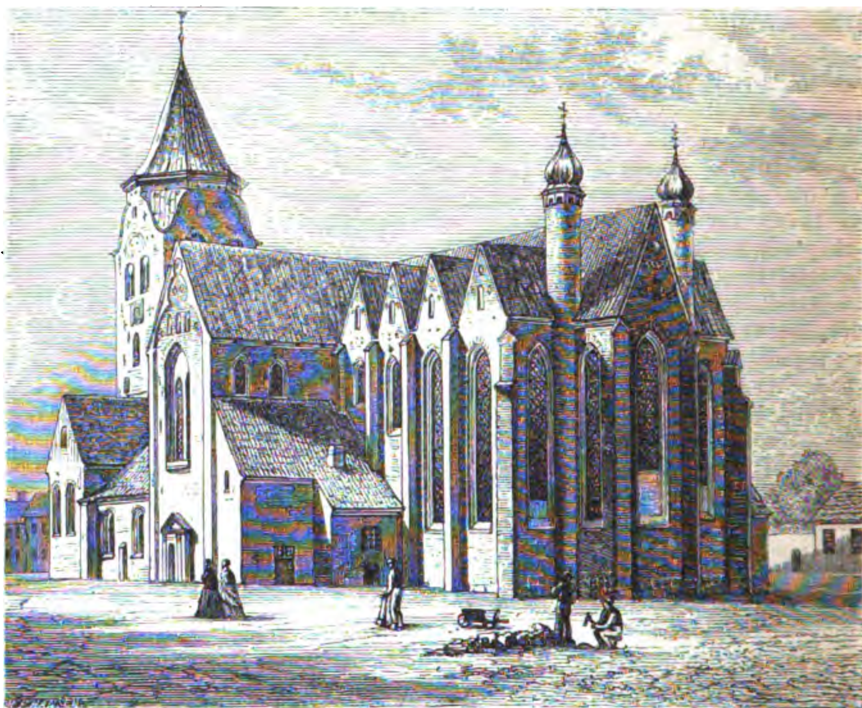


Fig. 310. Dom zu Aarhuus.

in behaglicher Breite sich ausdehnende Räume mehr befriedigen zu können. Auch liess man das Mittelschiff sich nur um ein Geringes über die Abseiten erheben und gab den Oberwänden kleine, meistens kreisrunde Fenster, so dass die Hauptbeleuchtung durch die hochliegenden Fenster der Seitenschiffe einfällt. Man war also weit entfernt von der schlank und schmal aufstrebenden Tendenz der nordischen Gothik, und noch weiter von dem Bestreben, die ruhigen Flächen zu durchbrechen und in eine Summe von schmalen, stützenden und gegenstrebenden Gliedern aufzulösen. Man hatte schon früher in so umfassender Weise an ausgedehnten Wandmalereien Freude gefunden, dass man diesen die nöthigen Flächen nicht entziehen mochte. So wurden denn nur kleine, schmale Fenster angebracht, die bei

der Klarheit des südlichen Himmels dem Innern Licht genug zuführen. Dadurch erhielt man Räume von grossartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und oft einen wunderbar harmonischen, ruhig feierlichen Eindruck machen.

Das Aeussere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, complicirte Composition der nordischen Gothik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mässig überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziemlich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Maass beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und auch die Strebepfeiler mehr im Charakter romanischer Lisenen sich zeigen. So bleibt die ruhige Flächenwirkung bei mässigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch, hier vorwaltend. Der Bau wird sodann durch eine glänzende Dekoration bunter Marmorplatten ganz im Geiste der früheren Epoche geschmückt. Ueberhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Ueberlieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Anlage des Ganzen die beliebte Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationsstück durchgebildete Façade, wie für das Detail der Formenbildung, in welchem der Spitzbogen sammt andern gothischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen u. s. w., eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingeht. So bringt es die Gothik in Italien nicht zu einem organischen, consequent entwickelten Ganzen, nur zu einer in dekorativem Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten im Innern durch ihre schöne Weiträumigkeit, im Aeussern durch das klar Uebersichtliche, und im Ganzen durch die edle Pracht der überwiegend malerischen Dekoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.

Zuerst wird die Gothik in Italien durch einen deutschen Meister *Jakob* mit der Kirche S. Francesco zu Assisi eingeführt, die von 1228—1253 erbaut ist. Die Lage auf ansteigendem Terrain brachte die Anordnung einer noch durchaus rundbogigen Unterkirche mit sich, über welcher die obere, einschiffig mit Querarmen, in streng gothischen Formen durchgeführt, sich erhebt. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind. Zu grandioser Wirkung steigert sich die Raumanlage beim Dom von Florenz, der 1294 von Meister *Arnolfo di Cambio* (irrig Arnolfo di Lapo genannt) begonnen wurde. Auch hier ist die Breitenrichtung vornehmlich betont und namentlich in den c. 60 Fuss weiten quadratischen Gewölben des Mittelschiffs mit grosser Kühnheit durchgeführt. Aber diese Richtung schlägt hier ins einseitige Extrem um, dessen ungünstige Wirkung durch die äusserst geringe Beleuchtung noch gesteigert wird. Der kolossale achteckige Kuppelbau mit drei kapellenbesetzten Kreuzflügeln kam erst in späterer Zeit zur Vollendung. Eine marmorne Prachtfaçade wurde dem Bau erst seit 1357 angefügt, aber nicht zur Vollendung gebracht und später wieder abgerissen. Mit Unrecht hat man dieselbe früher als ein Werk *Giotto's* bezeichnet, der schon 1336 starb. Dagegen führte dieser grosse Meister die edle Marmorbekleidung der beiden Portale, welche an der Nord- und Südseite zunächst der Façade liegen, sowie seit 1334 den neben der Façade sich erhebenden Glockenthurm aus, dessen edle Gliederung und reiche Marmordekoration eine seltene künstlerische Harmonie bewirken. Nach des Meisters Tode führte sein Schüler *Taddeo Gaddi* den Bau nach Giotto's Plänen weiter.

Dom zu Siena

Denselben Gedanken der Verbindung des Kuppelbaues mit der Langhausanlage greift in origineller Weise der noch im 13. Jahrhundert ausgeführte Dom von Siena auf, ohne jedoch die sechseckig angelegte Kuppel in ein klares Verhältniss zu den drei Schiffen zu bringen. Die innere räumliche Entwicklung ist von lebendigem perspektivischem Reiz, wenn

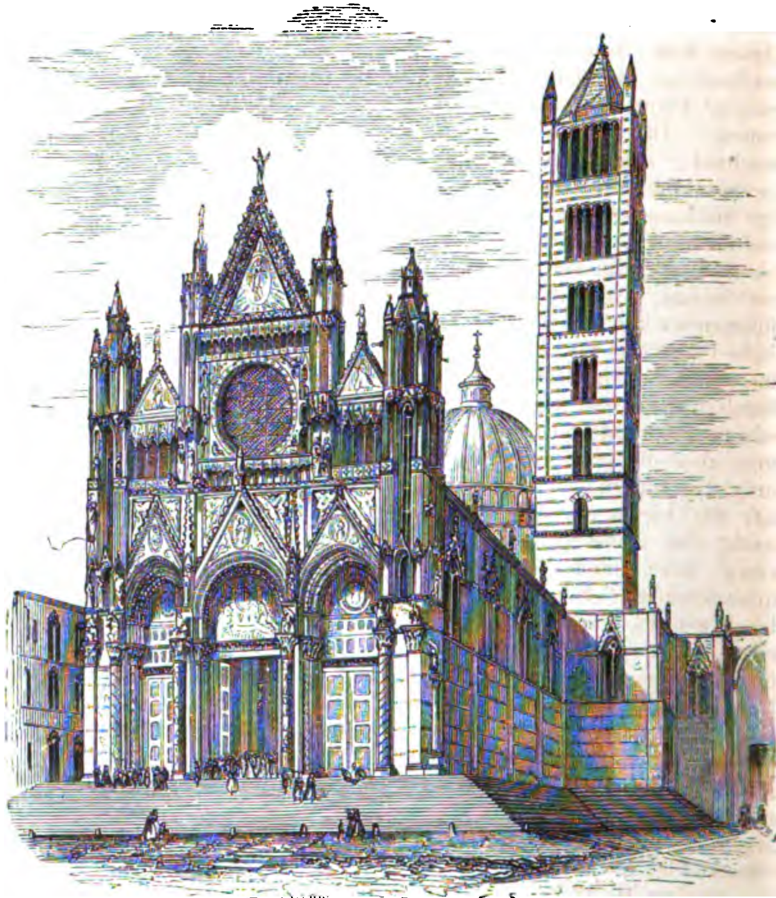


Fig. 311. Ansicht des Doms von Siena.

auch durch den Wechsel weisser und schwarzer Marmorschichten etwas zu unruhig. Das Aeussere (Fig. 311) ist namentlich durch die seit 1284 ausgeführte Façade mit ihrer reichen farbigen Dekoration vorzüglich bedeutend. Aber erst an dem im Jahre 1290 begonnenen Dom von Orvieto, als dessen Meister *Lorenzo Maitani* aus Siena bezeichnet wird, erhebt sich diese Façadenbehandlung zu ihrer höchsten Vollendung, zu ebenso verschwenderischer Pracht des plastischen Marmorschmuckes und grosser Mo-

saikbilder, wie zu klarer harmonischer Gliederung. Das Innere dagegen zeigt wieder einen Rückschritt zur flachgedeckten Basilika. In Pisa gehört der weltberühmte Campo Santo, von *Giovanni Pisano* 1283 vollendet, zu den edelsten Werken der italienischen Gothik.

Aus der Spätzeit der gothischen Epoche rührt der 1386 als Stiftung des Gian Galeazzo Visconti begonnene Dom von Mailand, bei dessen Plan besonders ein deutscher Meister *Heinrich von Gmünd* betheiligt war und dessen Ausführung ein andrer deutscher Meister, *Johann von Gratz*, leitete. In diesem gewaltigen, ganz und gar aus weissem Marmor ausgeführten Bau lässt sich ein entschiedenes Eingehen auf deutsche Planform nicht verkennen. Das fünfschiffige Langhaus, der dreischiffige Querbau, die ausserordentlich enge Stellung der Pfeiler, die Ausführung eines Chorumganges sind für diese Richtung bezeichnend, während in der Höhenentwicklung das italienische Gefühl vorherrscht und eine dreifache Abstufung vom Mittelschiff bis zum äussersten Seitenschiff stattfindet. So gross aber die poetische Wirkung des Innern, so zauberhaft die blendende Marmorpracht des Aeussern ist, so wenig wird doch höheren architektonischen Forderungen dabei genügt. Ganz anders weiss ein zweiter Riesenbau dieser Spätepoche, die nach dem Plan des *Antonio Vincenzi* 1390 begonnene Kirche S. Petronio zu Bologna die gothischen Formen den italienischen Bedürfnissen anzupassen. Im System des Langhauses (Fig. 312) ist ein Zurückgreifen auf das im Dom zu Florenz befolgte Prinzip deutlich zu erkennen, aber durch Hinzufügung von zwei Kapellenschiffen erhält der Bau einen Reichthum der perspektivischen Durchblicke, der es doppelt bedauern lässt, dass der kolossale Plan nur theilweise zur Ausführung gekommen ist. Ein gleichfalls fünfschiffiges Querhaus mit gewaltiger achteckiger Kuppel auf der Mitte sollte sich anschliessen und der Chor ebenso nach dem System des Langhauses gebildet und mit Umgang und Kapellenkranz geschlossen werden. Die Gesammtlänge war auf 640 Fuss angelegt und die Weite der Kuppel sollte die des florentiner Doms erreichen. Gegenwärtig schliesst das Langhaus dürftig mit einer Halbkreisnische ab. Endlich gehört die seit 1396 ausgeführte Kirche der Certosa bei Pavia (Fig. 313),

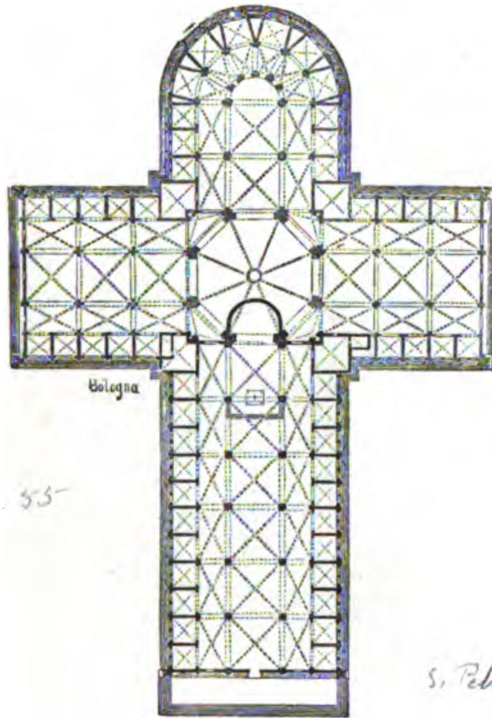


Fig. 312. Grundriss von S. Petronio zu Bologna.

gleich dem Mailänder Dom eine Stiftung Gian Galeazzo Visconti's, zu den edelsten Bauten, in denen das italienische Raumgefühl innerhalb des gothischen Systems einen vollendet freien und schönen Ausdruck gefunden hat. Von verwandter Anlage und nicht minder hoher Raumschönheit ist endlich der Dom zu Como, dessen Schiff 1396 begonnen wurde, und an welches dann in den edlen Formen der Frührenaissance seit 1513 Chor und Querarme hinzugefügt worden sind.

Eine Anzahl bedeutender Werke hat der italienische Profanbau aufzuweisen. Der florentinische Palastbau, dessen bedeutendste Leistung der Palazzo Vecchio und der Bargello sind, hat den Charakter gewaltigen

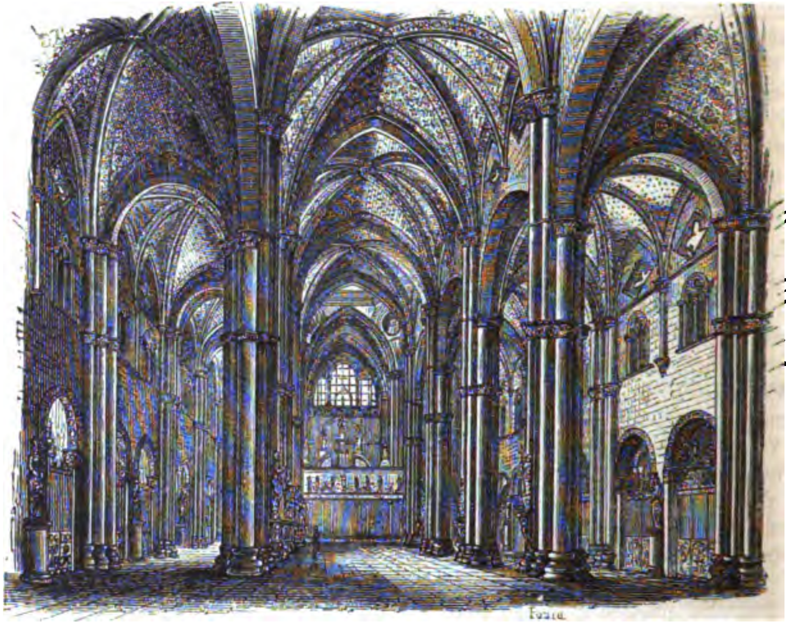


Fig. 313. Kirche der Certosa bei Pavia.

Trotzes und düstern, festungsartigen Ernstes. Dagegen erreicht der florentinische Profanbau in der seit 1376 erbauten Loggia de' Lanzi eine seltene Klarheit und lichte Schönheit der Verhältnisse, wobei jedoch der Rundbogen wieder zur Geltung kommt. In Siena gewinnt der Palastbau unter starker Anwendung des Backsteins eine überaus consequente, edle Gliederung, wie der grossartige Palazzo Pubblico und eine Anzahl schöner Privatpaläste, darunter vorzüglich der Palazzo Buonsignori (Fig. 314), beweisen. Unter den in verschiedenen Städten aufgeführten offenen Hallen zeigt die Loggia de' Mercanti (die Börse) zu Bologna den eleganten Styl des 14. Jahrhunderts in reichem Backsteinbau durchgebildet. — Frei, leicht und anmuthig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses sind die Paläste von Venedig, deren Façaden fast ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden und dadurch die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den

Kanälen aussprechen, sowie den mangelnden Hofraum ersetzen. Ein zierlich reicher Palast ist die glänzende Cà Doro; ebenfalls anmuthig und graziös der Palazzo Foscari, Pisani und andre. Den Ausdruck grossartiger Würde erreicht dieser Styl an dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnenen Dogenpalast, dessen untere und obere Säulenhalle in ihrer Art die prachtvollsten der Welt sind. Endlich ist das Castell zu Ferrara mit seinen düsteren Backsteinmauern, seinen Thürmen mit trotzigem Zinnenkranz als Beispiel der festungsartigen Residenzen italienischer Gewaltherrscher zu nennen.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wird die Gothik in Italien durch das Aufleben der Antike (die Renaissance) verdrängt und vermag nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüthen zu treiben, deren Charakter indess durch die Beimischung antikisirender Elemente wesentlich modificirt wird.

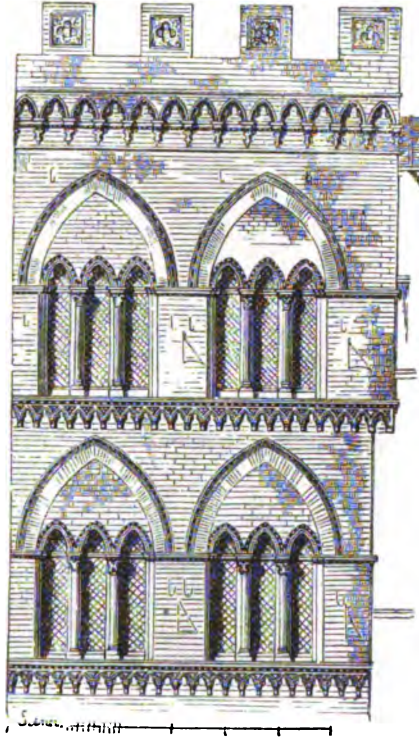


Fig. 314. Vom Palazzo Buonsignori zu Siena.

Spanien und Portugal.

In Spanien[1] fand die Gothik wahrscheinlich von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Der phantasievolle Sinn des Volkes, der in der vorigen Epoche sich schon einer Verschmelzung der eigenen Bauweise mit maurischen Formen zugewendet hatte, war dadurch gleichsam schon vorbereitet für andere ähnliche Stylmischungen. So pflegen denn auch die frühesten gothischen Bauten nicht allein manches aus dem reichen romanischen Styl des Landes, sondern auch selbst einzelne der üppigen dekorativen Elemente der maurischen Architektur in sich zu verschmelzen. Daraus scheint ein besonders glänzender Styl sich hervorgebildet zu haben. Wenn wir auch wegen ungenügender Untersuchungen und Vorlagen über die Stufen, die dieser Entwicklungsgang genommen, noch nicht genauer unterrichtet sind, so tritt doch die spanische Gothik in ihrer vollendeten Ausprägung in prägnanter Charakteristik uns entgegen. Das strenge constructive System und die reiche Planform werden hier mit Sinn und Verständniss erfasst, gleichwohl aber im Aufbau eine der italienischen Gothik entsprechende Abstufung der Höhenverhältnisse angenommen. Den Façadenbau liebt man häufig in nordischer Weise zu gliedern, ja selbst an durch-

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 58 (V.-A. Taf. 31). — Vgl. die Literatur beim roman. Styl.

brochenen Thurmspitzen ist kein Mangel, wie denn überhaupt in der späteren Epoche die deutschen Einflüsse auch hier überwiegend zur Geltung kommen: aber zugleich findet sich oft mit gleicher Vorliebe die Kuppel auf dem Querschiff beibehalten, und die Ornamentik combinirt die reiche gothische Formenwelt mit dem üppigen Dekorationsspiel maurischer Prachtwerke. So entstehen hier Bauten, die an Grossartigkeit der Anlage und Glanz der Ausführung zu den bedeutendsten Werken des gesammten Mittelalters zählen.



Fig. 315. Aeussere Ansicht der Kathedrale von Burgos.

Mit der im Jahr 1221 gegründeten Kathedrale von **Burgos** wird, wie es scheint, zuerst der gothische Styl in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit polygonem Chor sammt Umgang und Kapellenkranz, in seiner Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiscenzen durchwebt. Die Façade dagegen mit ihren durchbrochenen Thurmspitzen (Fig. 315) ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann von Köln* aus den Jahren 1442 bis nach 1456. Noch grossartiger angelegt, noch kühner ausgeführt, sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von **Toledo**, als deren Baumeister ein Spanier

Pedro Perez (oder *Petrus Petri*) genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch bedeutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt mit polygonem Chor, um welchen die Seitenschiffe als Umgänge

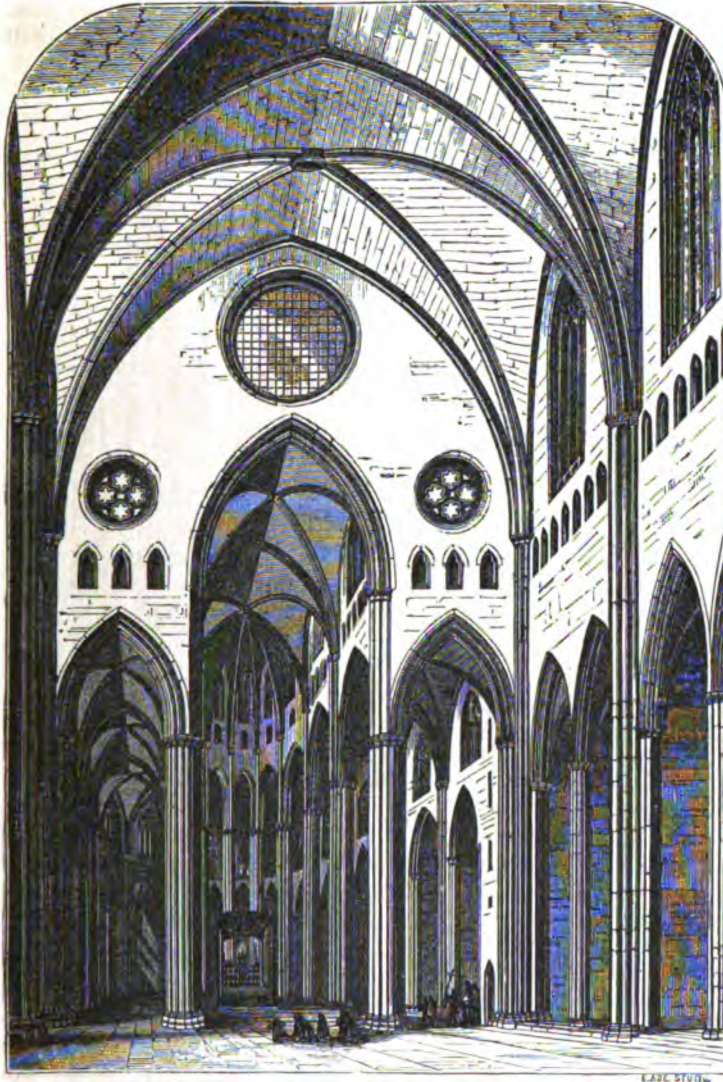


Fig. 316. Kathedrale von Gerona.

mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung, die ihr Vorbild ebenfalls in einem französischen Werke, der Kathedrale von Bourges, besitzt, das Mittelschiff soll gegen 140 Fuss aufsteigen, die Seitenschiffe sind

aber gleich manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältniss abgestuft, so dass das innere das äussere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive mit Vorliebe eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Noch entschiedener tritt uns der französische Einfluss an der edlen Kathedrale zu Leon entgegen, deren Anlage sich am meisten mit der Kathedrale zu Rheims vergleichen lässt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, zeichnet sich dieser glänzende Bau durch den Adel seiner Formen und die kühne Schlankheit der Verhältnisse, sowie durch die prachtvollen breiten und hohen Fenster aus.

In den folgenden spanischen Werken mässigen sich die fremdländischen Einflüsse zu Gunsten einer der nationalen Sitte und dem südlichen Klima entsprechenderen Gestaltung. Die Höhenentwicklung wird minder kühn, dafür aber auf dem Kreuzschiff meist eine reiche Kuppel angeordnet, wie schon die romanische Epoche sie eingebürgert hatte; die Fenster werden kleiner, die Mauerflächen grösser, die Weite der Haupträume, ähnlich wie in Italien, oft sehr bedeutend, so dass häufig ein den italienischen Bauten verwandter Eindruck hervorgebracht wird. Durch glänzenden Kuppelthurm zeichnet sich die Kathedrale von Valencia aus, seit 1262 erbaut, im Wesentlichen jedoch eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Zu den bedeutendsten in ächt nationalem Geiste durchgeführten Bauten gehört die Kathedrale von Barcelona, ein imposantes Werk mit reichem Chorumgang und Kapellenkranz, einem 42 Fuss breiten Mittelschiff mit Seitenschiffen, neben welchen regelmässig angebrachte Kapellenreihen sich hinziehen. Der Gedanke solcher Anlagen, die namentlich in Katalonien beliebt sind, erinnert an italienische Bauten, wie S. Petronio zu Bologna und die Certosa von Pavia. Grosse quadratische Gewölbe bei noch kühneren Spannungen zeigt ebendort S. Maria del Mar; die gewaltigsten Gewölbe der ganzen gothischen Epoche scheint aber die Kathedrale von Palma zu haben, da ihr Mittelschiff 65 Fuss, das ganze Langhaus gar 180 Fuss Breite misst. Grossartig ist dann auch die Kathedrale von Gerona, wo an einen dreischiffigen Chor mit Kapellenkranz ein einschiffiges Langhaus von 73 Fuss Breite mit begleitenden Kapellenreihen angefügt wurde. (Fig. 316.)

Die späteren Bauten beseitigen meistens die reichere französische Choranlage und geben überhaupt dem Grundplan eine einfachere Anordnung. Unter diesen Monumenten ist die Kathedrale von Sevilla (1403 begonnen) eines der imposantesten Werke. Ihre fünf Schiffe stufen sich nach dem Vorgange der Kathedrale von Toledo in der Höhenentwicklung allmählich ab. Das Kreuzschiff ist durch eine Kuppel hervorgehoben.

In Portugal wird namentlich die Kirche des Klosters Batalha,[1] 1383 begonnen, als ein durch klare Anordnung und consequente Stylentfaltung ausgezeichnetes Gebäude gerühmt. Im Uebrigen mangelt es hier noch fühlbarer an eingehenden Specialforschungen über die Denkmale des Landes.

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 58 (V.-A Taf. 31) Fig. 5 und 6. — *Murphy*, Plans etc. of the church of Batal. Fol. London 1795. Vgl. auch *Fournier's* Briefe in C. von Lützow's Zeitschrift für bild. K.

3. Die gothische Bildnerei und Malerei.

a. Inhalt und Form.

Während das architektonische Schaffen allmählich aus der romanischen Stylform in die gothische überlenkt, und manche Uebergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so dass die beiden im Grund so verschiedenen Bewegungen fast unmerklich in einander fliessen, findet ein ganz ähnlicher Prozess in den bildenden Künsten statt. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben zwar im Wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die allgemeineren Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpften, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich eine Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Ergebnisse zunächst noch auf dem Boden der romanischen Formbildung, der antiken Ueberlieferung sich halten, wie wir denn namentlich in Deutschland und Italien bis tief ins 13. Jahrhundert hinein davon glänzende Beispiele kennen gelernt haben. Gleichwohl genügt diese, wenn auch noch so edle, geläuterte Umprägung der Antike dem erregten Gefühl des mächtig erwachten nationalen Geistes nicht mehr. Ein begeistertes Ringen, von ähnlicher Kraft, wie die Betrachtung der Architektur es uns zeigte, arbeitet so lange an der Umgestaltung der alten Formen, dass etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts ein neuer Styl sich abgeklärt hat, der nun freilich in jeder Hinsicht von dem, was der Romanismus zu bieten vermochte, wesentlich unterschieden ist. Kaum aber hat dieser Styl seine volle Durchbildung erreicht, so verbreitet er sich ebenso schnell und unaufhaltsam wie die gothische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes und wird mit einer Uebereinstimmung aufgenommen, die davon Zeugniss ablegt, wie sehr jene Zeit in ihm ihr ganzes Empfinden ausgesprochen sah. Das ganze 14. Jahrhundert bis ins 15. hinein hält allgemein an der neuen Auffassung fest, die nun aber gerade desshalb bald wieder etwas Conventionelles wurde und oft ebenso zu äusserlicher Manier sich verflachte, wie die zarte Huldigung des Minnedienstes sich bald in höfische Etikette verwandelte.

Dieser neue Styl entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfasste und auch dieser Empfindung gemäss ausdrücken wollte. Das tiefer erregte Gemüth des Einzelnen wollte seinen selbständigen Antheil an den heiligen Dingen, an der grossen Lehre von der Erlösung, in Formen aushauchen. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung soll sich in den gemeisselten und gemalten Gestalten aussprechen und spricht sich auch wirklich aus. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge von erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen lässt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen

des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser ins Sentimentale gehende Ausdruck durch die Vorliebe, die Gestalten jugendlich zu bilden, und kaum lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Gebilden der byzantinischen Kunst. Das energisch Mannhafte, trotzig Kühne liegt diesem Styl ferner, und selbst seine männlichen Gestalten haben den Ausdruck einer fast weiblichen Anmuth, so dass man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blüthezeit des Minnedienstes, des Marienkultus, der Frauenverehrung wahrzunehmen meint. Die Gewandung fliesst in sanften, schöngeschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füsse herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verräth, hat sie dasselbe doch, dem neuen volksthümlichen Zuge des Lebens nachgehend, so weit modificirt, dass es ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Aussenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja selbst ein scheinbar so äusserlicher Umstand wie jener, dass an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer überwiegender die Aufnahme feiner wollener Zeuge trat, ist für den Uebergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannichfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluss geblieben.

Wie viel inneres Empfinden aber auch die Gestalten dieser Epoche von den früheren trennt: in ihrer Beziehung zum architektonischen Ganzen herrscht nicht allein dieselbe, sondern eine selbst noch geschärfte Strenge des Gesetzes. Obwohl ein neues Gefühl die Gestalten beseelt, obwohl das Individuum sich und seine Empfindung in ihnen auszusprechen sucht, will doch die einzelne Erscheinung noch keine selbständige Bedeutung in Anspruch nehmen. Sie erscheint noch durchaus auf dem Hintergrunde und im Rahmen der Architektur, sei es der wirklichen oder einer zu diesem Zwecke besonders geschaffenen scheinbaren. Dadurch bleiben diese Gestalten trotz aller individuellen Empfindung im Banne der grossen allgemeinen Gedanken, denen sie zum Ausdruck dienen, und nur die Beziehungen werden lebendiger, klarer, dem menschlichen Empfinden näher gebracht.

In einer Hinsicht verhängte die Architektur indess eine wesentliche Umgestaltung über das Schaffen der bildenden Künste, indem sie in ihrer reichen plastischen Gliederung der Sculptur ein weiteres Feld eröffnete, zugleich aber durch die völlige Auflösung der Wandflächen in Fenster die Wandmalerei fast völlig unterdrückte und an ihrer Stelle der Glasmalerei einen umfassenden Wirkungskreis zuwies, der freilich bei der ausserordentlichen technischen Beschränkung dieser Gattung einen freieren Aufschwung unmöglich machte. Nur die italienische Kunst wusste sich diesen wichtigen Spielraum zu bewahren und dadurch gerade in dieser Epoche den Grund zu ihren späteren grossen Erfolgen zu legen.

Als die edle Begeisterung, der ideale Aufschwung des Lebens nachliess, folgte auch bald die Kunst diesem Beispiel. In der Architektur lockerte sich das strengere Gesetz schon früher, in den bildenden Künsten aber

setzte sich die einmal in das allgemeine Bewusstsein, in Fleisch und Blut übergegangene Bewegung noch ziemlich lange fort. Sie erhielt sich bis in das 15. Jahrhundert hinein in ziemlicher Reinheit, ja selbst zum Theil in gesteigerter Kraft und Tiefe der Empfindung. Dann aber drang ein neuer Geist, der Realismus, in die Welt, brachte eine völlige Umgestaltung der künstlerischen Auffassung zu Wege und führte einen ganz neuen Styl in den bildenden Künsten herbei, der aus der mittelalterlichen Auffassung mit gewaltigem Umschwung einer neuen Epoche entgegentrieb.

b. Geschichtliche Entwicklung.

Im Norden.

In der Plastik,[1] die mit der Architektur jetzt aufs engste verbunden ist, schreitet Frankreich an der Spitze der Bewegung. Vor allem verlangten die neu erstandenen Kathedralen einen bildnerischen Schmuck, welchen keine frühere Epoche in diesem Umfang gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale, die Thürpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gothik beliebten horizontalen Galerieen, welche das Hauptgeschoss der Façade abschliessen, werden in umfassender Weise mit figürlichem Schmuck ausgestattet. Erwägt man die bedeutende Ausdehnung dieser Bauten, bedenkt man, dass gewöhnlich drei Portale an der Façade angeordnet sind, wozu oft noch an den Façaden der Querschiffarme ebenso prachtvolle Eingänge hinzukommen, so begreift man leicht, dass hier der Plastik ein Spielraum geboten wurde, wie keine Epoche vorher ihn gestattete. Dadurch steigerte sich das Bedürfniss und die Fähigkeit zur Composition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene divina Commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluss der thronende Weltrichter, der die Guten von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser grossen cyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann, in beziehungsreicher Anordnung, die Heiligen der Lokalsage mit ihren besonderen Legenden anreihen. So wurde das Gemüth des Volkes von den ihm zunächst liegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit Umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Thätigkeiten, wie er sich im Rahmen der wechselvoll vorüberziehenden Tages- und Jahreszeiten darstellt, und auch dies wieder wurde im unauflöslichen Zusammenhange mit der göttlichen Weltordnung nachgewiesen.

Zuerst tritt uns eine Reihe solcher Werke entgegen, die ähnlich den gleichzeitigen Bauten jene charakteristische Uebergangsstellung zwischen dem romanischen und dem gothischen Styl einnehmen. Von bedeutender Anlage, wenngleich vielfach verletzt und überarbeitet, sind die Skulpturen an der Façade der Kathedrale von Paris. Am Nordportal beginnt die Darstellung mit dem Leben der Maria, und schon hier sieht man, wie der

[1] Denkm. der Kunst Taf. 59 und 60 A (V.-A. Taf. 32). — Vgl. *W. Lübke*, Geschichte der Plastik. II. Aufl. Leipzig 1871.

strenge traditionelle Styl sich zu flüssigem Leben, zu edler Anmuth, namentlich im Ausdruck und der Form der Köpfe, entwickelt. Das Hauptportal mit der reichgegliederten Darstellung des jüngsten Gerichtes hat am meisten durch Zerstörung und Veränderung gelitten; das südliche Seitenportal hat grösstentheils seine plastische Ausstattung in einer früheren Epoche erhalten. Dagegen zeigen die Skulpturen an den Façaden des Querschiffes, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, die völlige Befreiung von den alten starren Typen, die edelste, klarste Durchbildung des Styls. (Fig. 317.) Einen ähnlichen Gedankengang wie an der Hauptfaçade von Notre-Dame zu Paris erkennt man in grossartiger Durchführung an den drei Portalen der Façade des Doms von Amiens,[1] wo ebenfalls die Geschichten der Maria und eines Lokalheiligen den Gegenstand der Darstellungen an den Seitenportalen bilden, während das Hauptportal die feierliche Schilderung des jüngsten Gerichtes enthält. Von dem edlen Styl, namentlich der fein durchgebildeten Gewandung, gibt die Kolossalgestalt des Er-



Fig. 317. Nördliches Seitenportal an Notre-Dame zu Paris.

lösers, die sich am mittleren Portalpfeiler findet, eine lebendige Anschauung (Fig. 318); das von ihm überwundene Böse ist unter seinen Füssen als Löwe und Drache versinnlicht. Noch viel umfangreicher sind die plastischen Werke, welche die Portale an den Kreuzarmen der Kathedrale zu Chartres[2] sammt ihren ausgedehnten Vorhallen schmücken. Fast zweitausend kleinere und grössere Gestalten sind in strenger architektonischer Gliederung ausgetheilt und umfassen mit ihrem reichen historischen und symbolischen Zusammenhang die ganze Lehre von der Erlösung, sowie das gesammte encyklopädische Wissen der damaligen Zeit. Auch hier ist der Styl feierlich erhaben, noch mit Anklängen an den strengen Ernst der früheren Epoche. Dagegen sehen wir das plastische Vermögen der Zeit zu fast vollendeter Freiheit und Anmuth sich erheben in der Mehrzahl der prächtigen Portalskulpturen an der Hauptfaçade der Kathedrale zu Rheims,[3] welche wieder denselben Gedankengang verfolgen, und im Hauptportal eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten, deren verschiedene Theile eine entsprechende Mannichfaltigkeit der künstlerischen Behandlung zeigen. Streng und feierlich thront im Tympanon der Weltenrichter; edel und mild dagegen zeigt

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 60 A Fig. 2. — [2] Denkm. d. Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 32) Fig. 6 und Taf. 60 A. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 60 A Fig. 3—6.

sich am Mittelpfeiler die Gestalt des segnenden Erlösers, eine der vollendetsten Leistungen der gesammten Kunst des Mittelalters; voll Kraft und prägnanter Charakteristik erscheinen die Apostel auf beiden Seiten des Eingangs; fein und anmuthig endlich sind die sitzenden Figuren der Heiligen am Tympanon durchgeführt (Fig. 319), und in naiver, der Natur abgelauschter Bewegung sehen wir die nackten Gestalten der Auferstehenden ihren Gräbern entsteigen.



Fig. 318. Christus von der Kathedrale zu Amiens.

Wenn man die wahrhaft unübersehbare Fülle dieser Welt von Gestalten erwägt, von denen wir nur die wichtigsten Beispiele erwähnt haben, und die allesammt im Laufe des 13. Jahrhunderts entstanden sind, so muss man staunen über die Energie und Schöpferkraft dieser Epoche, deren jugendliche Frische vielleicht durch Nichts sich so glänzend bewährt, wie durch das innig verbundene Schaffen der Baukunst und der Bildnerei. Zumal die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die Zeit Ludwigs des Heiligen, erreicht hierin einen Höhepunkt, der nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles verglichen worden ist. Und selbst an Reinheit und klassischem Adel des Styles hat das ganze Mittelalter nichts aufzuweisen, was den edelsten unter diesen Werken sich an die Seite stellen dürfte. Die Meister der Skulpturen zu Rheims haben eine Höhe des Styls erreicht, die unmittelbar an die edelste Antike erinnert, nur dass ein selbständiges Empfindungsleben innig und mild sich ausspricht. Dagegen bricht letzteres bereits in einseitiger Richtung aus den Skulpturen der Ste. Chapelle zu Paris hervor, deren Apostelgestalten in dem eigenthümlichen Schwung der Stellung, der geneigten Haltung und dem Ausdruck des Kopfes schon fast ins Sentimentale übergehen, das aber durch die freie, grossartige Gesammtfassung, besonders durch den klar und edel entwickelten Gewandwurf noch maassvoll gehalten wird. Nachdem nun das 13. Jahrhundert in so glänzenden Schöpfungen sich ausgesprochen hatte, liess im 14. Jahrhundert mit der Bauthätigkeit auch das bildnerische Schaffen in Frankreich erheblich nach, und die mehr vereinzelten Werke, die aus dieser Epoche herrühren, neigen sich bereits einer conventionellen Auffassung zu. In Deutschland[1] dagegen erwachte um diese Zeit wieder die künstlerische Kraft zu neuen, wenn auch nicht so grossartigen, doch durch Mannichfaltigkeit und gemüthliche Anmuth anziehenden Leistungen. Schon im 13. Jahrhundert lässt sich Manches an plastisch decorativen Werken nachweisen, das den neu in

[1] Denkm. der Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 32).

Frankreich begründeten Styl frisch aufnimmt. Selbst in Arbeiten wie jene oben erwähnten Skulpturen von Wechselburg und Freiberg gibt sich innerhalb der romanischen Auffassung die neue Bewegung deutlich genug zu erkennen. Aehnliche Schöpfungen, nur mit lebendigerem Hervortreten dieses neuen Prinzips, finden sich in den Statuen am Südportal der östlichen Façade des Doms zu Bamberg, sowie im Innern der Kirche zu den Seiten des Ostchores. Sogar zu Reiterstandbildern versteigt sich bereits im frischen Gefühle für die Bedeutung des Individuums diese jugendkräftige Zeit, wie das lebendige Reiterbild des Königs Konrad III. im Dom zu Bamberg und die Statue Kaiser Otto's des Grossen auf dem Markt zu Magdeburg beweisen. Sodann gehört eine Reihe von Skulpturen im Dom zu Naumburg unter die vorzüglichsten Werke dieser Richtung. Dagegen tritt in Deutschland nur ausnahmsweise an den Münstern zu Strassburg



Fig. 319. Reliefgestalten von der Kathedrale zu Rheims.

(Fig. 320) und zu Freiburg jene umfassendere, tiefsinnige plastische Ausstattung der französischen Kathedralen auf.

Im 14. Jahrhundert erblüht die Skulptur in Deutschland zu anziehender Mannichfaltigkeit, und wenn sie auch nicht zu grossartigen cyklischen Compositionen sich erhebt, die schon der fast ausschliesslich architektonische Schmuck der Kirchen nicht zuliess, so gibt sich in den mehr vereinzelten Werken eine grosse Innigkeit der Empfindung, und oft auch eine feine Durchbildung um so unmittelbarer zu erkennen. Einen hohen Werth haben in dieser Hinsicht die Statuen Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Pfeilern im Chor des Doms zu Köln,[1] deren Vollendung indess erst nach 1350 fällt. Namentlich in den Gewandmotiven von edler Freiheit und Schönheit, zeigen sie jene sanft geneigte Haltung und geschwungene Stellung, die sich fast allgemein und selbst in äusserlicher Manier in den Werken dieser Epoche findet. Sie sind zudem durch ihre treffliche Polychromie von besonderem Interesse. Etwas späterer Zeit gehören die Skulpturen des

[1] Denkm. der Kunst Taf. 59 (V.-A. Taf. 32) Fig. 3 und 4.

südlichen Portals der Façade und die Reliefs des Hochaltars, die ausnahmsweise in weissem Marmor auf einem Hintergrund von dunklem Marmor gearbeitet sind. Manches Interessante ist an und in anderen rheinischen Kirchen erhalten.

Eine besonders rege und einflussreiche Thätigkeit scheint ferner sich in Nürnberg entfaltet zu haben.[1] Noch auf der Gränze des 13. und 14



Fig. 320. Statuen vom Münster zu Strassburg.

Jahrhunderts mögen die reichen Skulpturen an der prächtigen Façade von S. Lorenz stehen. Das Hauptportal enthält an einem Mittelpfeiler die Statue der Madonna; auf beiden Seiten Apostel und Propheten; oben im Bogenfelde Scenen aus dem Leben und Leiden Christi und endlich die figurenreiche Darstellung des Weltgerichts. Einem angeblichen, wahrscheinlich jedoch mythischen Meister *Sebald Schonhofer* schrieb man irriger Weise bisher die Ausstattung des „schönen Brunnens" zu (1335 bis 96), deren Anordnung und Auswahl einen Beleg für den damaligen Kreis weltlicher

[1] *R. v. Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben. 8. Stuttgart 1854. —

Vorstellung gewährt[1]. An den acht Pfeilern sind sechzehn Standbilder unter zierlichen Baldachinen angebracht, und zwar zunächst die sieben Kurfürsten, dazu je drei christliche, jüdische und heidnische Helden: Klodwig, Karl d. Gr. und Gottfried von Bouillon; Josua, Judas Maccabäus und David; Hektor, Alexander d. Gr. und Julius Cäsar. Weiter oberhalb sieht man Moses und die sieben Propheten, ausserdem allerlei Thier- und Menschenköpfe, Wasserspeier u. dgl. Aus etwas späterer Zeit, etwa vom Anfang des 15. Jahrhunderts, sind die Skulpturen an der Vorhalle und dem Hauptportale der



Fig. 321. Jüngstes Gericht von der Frauenkirche zu Esslingen.

Frauenkirche, deren Mittelpunkt die Geschichte der Maria und ihre Verherrlichung bildet. Eine geringere Stufe nehmen die Skulpturen an dem südlichen und nördlichen Portal (der sogen. „Brautthür") der Sebalduskirche ein, die der Spätzeit des 14. Jahrhunderts angehören.

Schwaben scheint im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts einen lebendigen Betrieb plastischen Schaffens gesehen zu haben. Eine reichliche Verwendung fand dasselbe bei der Ausstattung der Frauenkirche zu Esslingen,[2] die an Strebepfeilern und Portalen eine ansehnliche Anzahl von Bildwerken aufweist. Am Hauptportal der Südseite findet sich eine Darstellung des jüngsten Gerichts, die in frischer Unmittelbarkeit nicht ohne mancherlei

[1] *R. Bergau*, der schöne Brunnen in Nürnberg. Berlin 1871. — [2] *Heideloff*, schwäbische Denkmäler. —

naive Züge durchgeführt ist, und auch wegen der originellen architektonischen Gesammtanlage Beachtung verdient. Die Gestalten haben noch das würdige ideale Gepräge, verbinden aber damit ein Streben nach energischer Naturauffassung, die dem Ganzen ein derberes, rüstigeres, thatkräftigeres Wesen verleiht. Damit hängt auch die mehr untersetzte, nicht so sehr ins Schlanke gehende Körperbehandlung zusammen (Fig. 321). Ungleich reicher und wohl auch bedeutender sind die plastischen Werke, mit welchen um 1410 die stattliche Kreuzkirche zu Gmünd geschmückt wurde.[1] — Im Elsass bietet das Hauptportal der Kirche zu Thann eine glänzende bildnerische Ausstattung.

Eine merkwürdige kunstgeschichtliche Stellung nehmen die zahlreichen Werke der Bildhauerschule von Tournay ein, deren Thätigkeit, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnend, sich bis tief ins 15. Jahrhundert verfolgen lässt. Es sind meistens Grabmonumente, Darstellungen in Relief, die, von der Grundlage der mittelalterlichen Empfindung ausgehend, ein feines Detailstudium der Natur damit verbinden, und dadurch die später so glänzend auftretende Richtung des flandrischen Realismus vorbereiten. Diese Monumente befinden sich grösstentheils in dem Besitz eines Privatmannes, andere haben noch ihre alten Stellen in den verschiedenen Kirchen der Stadt. Hieran schliesst sich sodann die Thätigkeit eines am burgundischen und französischen Hofe vielfach beschäftigten Meisters *Claux Sluter*, dessen Name deutlich auf deutsche oder niederländische Abstammung hinweist. Aus dem Jahr 1397 datirt der von ihm in der Karthause von Dijon ausgeführte Mosesbrunnen,[1] ein Werk von kühnem und freiem Styl, das ebenfalls bereits den Beginn einer feineren Naturauffassung anzeigt. In überraschender Schärfe und Bestimmtheit macht sich diese dann geltend an dem seit 1404 von demselben Meister gearbeiteten, jetzt im Museum zu Dijon aufgestellten Denkmal Philipps des Kühnen. Hier bricht sich jener energische Realismus der Darstellung Bahn, der zwanzig Jahre später durch Hubert van Eyck als neues siegreiches Prinzip in die Malerei eingeführt werden sollte.

Auch England nimmt in dieser Epoche an den plastischen Bestrebungen Theil, obwohl seine Architektur nur in geringem Maasse auf bildnerischen Schmuck angelegt ist. Eine glänzende Ausnahme macht die Façade der Kathedrale von Wells, die einen ausgedehnten Cyklus von Skulpturwerken im edlen, strengen Style des 13. Jahrhunderts aufweist, und darin den Grundgedanken der christlichen Lehre von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht, vom Anfang bis zum Ende aller Tage enthält. Freier und anmuthiger gestaltet sich der Styl an den ebenfalls zahlreichen Reliefs, die in der Kathedrale von Lincoln die Bogenzwickel der Triforiengalerie schmücken, edle Engelgestalten in lebendiger Bewegung, den Raum trefflich ausfüllend.

Ungleich wichtiger sind in der Geschichte der englischen Skulptur die Grabdenkmale,[3] in denen früher schon die Bedeutung des individuellen Lebens nach seiner ausgeprägten Besonderheit erfasst und mit feinem Sinn dargestellt wird. Es sind meist Reliefplatten, auf denen die Gestalt des Verstorbenen in voller Lebenskraft sich zeigt, obendrein meistens mit kreuzweis übereinander geschlagenen Beinen, worin ein Zug ins Genrehafte, Natu-

[1] Vgl. meine Geschichte der Plastik. II. Aufl. — [2] *Du Sommerard*, l'art du moyen age. Cap. V. Taf. 1. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 60 A. — *Stothard*, the monumental effigies of Great Britain. London 1817.

ralistische sich frühzeitig kundgibt. Zahlreiche Werke dieser Art finden sich in den Kathedralen und andern Kirchen des Landes. Mehrere in der Templerkirche zu London; vorzüglich interessant durch prägnante Charakteristik der Grabstein Herzog Roberts von der Normandie, des ältesten Sohnes Wilhelm des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.



Fig. 322. Grabmal Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz.

In den übrigen Ländern haben die Grabdenkmale nicht diese allgemein überwiegende Bedeutung, gewähren jedoch für die Entwicklung der Kunst wichtige Anhaltspunkte. Meistens sind es nur Grabsteine, die, wenn sie auf dem Fussboden der Kirche eingelassen waren, sich mit sehr flachem Relief oder selbst mit blosser ausgetiefter Umrisszeichnung begnügten, deren

Linien dann oft mit einer farbigen Masse angefüllt wurden. Ausserdem aber stellte man wohl die Steine an den Wänden aufrecht hin, und in diesem Falle erlaubt sich die Skulptur ein kräftigeres Relief. Vorzügliche Beispiele finden sich in Frankreich in der Gruft von St. Denis; in Deutschland unter vielen anderen in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom zu Mainz,[1] hier namentlich das Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, welcher den drei deutschen Kaisern Heinrich VII., Ludwig von Bayern und Johann von Böhmen die Krone aufgesetzt hatte, was der Bildhauer (Fig. 322) zu einer naiven Verherrlichung des in kolossalem Maassstabe die Fürsten überragenden Kirchenfürsten benutzt hat. Sodann besonders im Dom zu Köln, wo auch mehrere sarkophagartige Denkmale eine freiere Entwicklung des Plastischen aufweisen, vor Allem das schöne Monument des 1414 gestorbenen Erzbischofs Friedrich von Saarwerden, eines der edelsten, vollendetsten Werke seiner Art. In ähnlicher Behandlung und dabei in reicher Polychromie ist das Grabmal Herzog Heinrichs IV. (gest. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ausgeführt. (Fig. 323.)



Fig. 323. Grabmal Herzog Heinrichs IV. in Breslau.

Der Erzguss kommt in dieser Epoche zumeist nur bei Taufbecken, Leuchtern, Lesepulten und anderen ähnlichen kirchlichen Geräthen vor; aber auch bei Grabdenkmälern wird er nicht selten angewandt. Prächtige Werke dieser Art sind z. B. die Monumente König Heinrichs III. von England und der Königin Eleonore in der Westminsterkirche zu London, um 1290 von Meister *Wilhelm Torell* gegossen, voll scharfer, charakteristisch feiner Lebensauffassung; ferner aus der Spätzeit des gothischen Styles das Grabmal des schwarzen Prinzen in der Kathedrale zu Canterbury (nach 1376 ausgeführt) u. A. Unter den deutschen Werken ist eins der vorzüglichsten das Monument des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Dom zu Köln. Sodann aber gibt es im nördlichen Deutschland, Flandern und Frankreich, aber auch im scandinavischen Norden eine Anzahl von bronzenen Grabplatten, in welche die Gestalt des Verstorbenen mit kräftigen vertieften Umrissen bloss eingravirt ist, umgeben von zierlicher Architektur, die von musizirenden Engeln, Apostel- und Heiligengestalten anmuthig belebt wird. Eine Reihe von Entwicklungsstufen bieten mehrere norddeutsche Platten, deren älteste im Dom zu Schwerin eine Doppel-

[1] Vorzügliche photographische Abbildungen in dem Prachtwerk von *H. Emden*, der Dom zu Mainz etc., mit Text von *Wetter*. Mainz 1857.

platte mit der Darstellung zweier Bischöfe (nach 1347); dann folgt eine Doppelplatte im Dom zu Lübeck (nach 1350),[1] weiterhin eine Platte in der Nikolaikirche zu Stralsund (nach 1357), und endlich als edelste und prachtvollste die grössere Doppelplatte im Dom zu Schwerin (nach 1375). Hier ist der Styl der Ornamente, der kleinen Figuren, der graziösen Engel, welche musizirend in den Weinranken sitzen (Fig. 324), voll Weichheit und Anmuth, während die Gestalten der beiden Bischöfe in grossartiger Würde und lebensvoller Charakteristik hervortreten (Fig. 325).

Die Elfenbeinschnitzerei wird auch in dieser Epoche vielfach



Fig. 324. Musizirender Engel von einer Grabplatte zu Schwerin.



Fig. 325. Kopf eines Bischofs von einer Grabplatte zu Schwerin.

angewandt, namentlich zu kleinen tragbaren Altärchen oder auch zu Kistchen und andern Geräthen weltlichen Gebrauchs, an denen sich dann oft naiv anmuthige Darstellungen des Minnelebens in zierlichen Reliefs ausgeführt finden.

Noch ausgedehnter ist jedoch die Anwendung der Prachtmetalle zu kostbaren Reliquienbehältern, die ganz in der Form elegant und reich durchgebildeter gothischer Kirchen sich darstellen, mit Strebepfeilern und Bögen, mit Fialen, durchbrochenen Giebeln, Wimpergen und schlanken Thurmspitzen; besonders aber werden die verschiedenen Gefässe für den Gottesdienst, die Kelche, Ciborien, Rauchfässer und Monstranzen in glänzendster Weise archi-

[1] *Milde*, Denkmäler bildender Kunst in Lübeck. Fol. Lübeck 1843—47.

tektonisch ausgebildet und mit allen Schmuckformen des üppig entwickelten Styles geziert.

Endlich haben wir der zahlreichen Bildwerke in Holz zu gedenken, welche besonders in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert immer allgemeiner in Aufnahme kamen und vorzüglich zur Ausschmückung der Altäre verwendet wurden. Sie sind am meisten geeignet, uns zugleich über den Gebrauch der Farben, über die Polychromie der mittelalterlichen Plastik wichtige Aufschlüsse zu geben. Nicht bloss an solchen Schnitzwerken in Holz, sondern auch an Steinbildern, die im Innern der Kirchen als architektonischer Schmuck oder an Grabdenkmalen sich finden, liebte das Mittelalter die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat. Theils bedurfte das innige Empfindungsleben, das in diesen Werken zum Ausdruck rang, den zarten Schmelz der Farbe, der die Strenge der Form zu seelenvoller Weichheit mildert, theils erforderte die Polychromie der Architektur, vor Allem das buntfarbig gebrochene Licht, das durch die gemalten Glasfenster einströmte, eine Durchführung desselben Prinzips auf alle übrigen zum Schmuck bestimmten Werke. So sieht man denn namentlich die ausgedehnten Altarschreine, die als Triptycha (dreiflügelige) oft mit doppelten Flügelpaaren geschlossen werden, ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspektivischer Vertiefung wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrund sich abhebend und von zierlich ornamentirtem Rahmen umschlossen, von Baldachinen und Ranken überdacht. Aber auch die Figürchen selbst, meist in kleinem Maassstab ausgeführt, sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die nackten Theile, vornehmlich die Köpfe, werden dagegen in zartester Weise naturgemäss bemalt, und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stylisirung. Völlig übereinstimmend sind auch die architektonischen Rahmen in Gold, Blau und Roth prächtig durchgeführt, wobei in Wechsel und Verbindung der Farben sich ein meisterlich geübter Sinn geltend macht.

Diese kostbaren Schnitzaltäre, in denen die mittelalterliche Bildnerei des Nordens einen ihrer glänzendsten Triumphe feiert, kommen, wie es scheint, erst mit dem 14. Jahrhundert auf und werden mit steigender Vorliebe bis an das Ende der mittelalterlichen Kunst stets von Neuem ausgeführt. In vielen deutschen Kirchen trifft man stattliche Beispiele dieser Art, die grossentheils auch noch ihre alte Polychromie bewahrt haben. Wir nennen aus den hieher gehörigen Werken nur den Altar zu Tribsees in Pommern, mit einer originellen, etwas derben Darstellung der Abendmahlslehre. Die grosse Masse der gleichartigen Holzschnitzarbeiten ist erst bei Betrachtung einer späteren Epoche zu erwähnen.

Während der gothische Styl in dieser Weise die Entfaltung der Plastik begünstigte, wurde die Malerei[1] zunächst durch die neue Bewegung nicht

[1] Denkm. der Kunst Taf. 60.

gefördert, ja sogar entschieden zurückgedrängt. Da die Architektur, wie wir gesehen haben, ihr die ausgedehnteren Flächen entzog, fiel im ganzen Norden die Wandmalerei fast vollständig fort und kam nur ausnahmsweise und selten zur Verwendung. Die grosse Zukunft, welche dieser Kunst während der Herrschaft des romanischen Styls zu blühen schien, ging dadurch unwiederbringlich verloren, und die nordischen Nationen erkauften die Befriedigung, sich im gothischen Styl mit ihrer ganzen Kraft auszusprechen, auf Jahrhunderte mit der völligen Einbusse der Fähigkeit in grossräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich daher überwiegend im Norden auf Schöpfungen der Kleinkunst

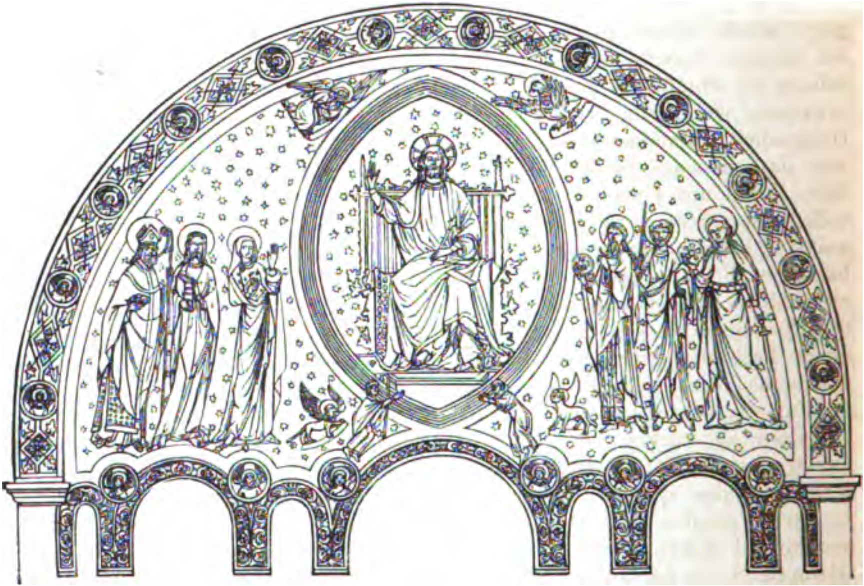


Fig. 326. Wandgemälde zu Brauweiler.

angewiesen, und selbst bei den Altarbildern wurde ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde fortan in der nordischen Malerei eine gewisse idyllische Begränzung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt, und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den bekannten gothischen Wandmalereien sind die der Frühzeit angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler (Fig. 326), besonders aber die Malereien an den Gewölben und Wänden der ehemaligen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn von einfach würdiger Schönheit, letztere ausserdem eins der seltenen Beispiele eines vollständig durchgeführten Cyklus, der mit dem Weltgericht endete. Anderes findet sich im Chor des Doms zu Köln, in der Thomaskirche zu Soest, sodann eine vollständige Reihenfolge biblischer Scenen in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, bedeutende Reste ferner an den Gewölben der Marien-

kirche zu Colberg, im Dom zu Marienwerder, sowie in der Kirche des heiligen Vitus zu Mühlhausen am Neckar. Eine einflussreichere Stellung schien Kaiser Karl IV. der Wandmalerei geben zu wollen, allein seine Vorliebe für stoffliche Pracht trieb ihn zur Bevorzugung der Mosaiktechnik, welche einer freieren Entwicklung allerdings nicht günstig war. Solcher Art ist die grosse Darstellung des Weltgerichts an der Südseite des Doms zu Prag, und ein Theil der Gemälde in der Wenzelskapelle desselben Domes, sowie der Kirche und der beiden Kapellen auf der Burg Karlstein in Böhmen. In Frankreich wird das grosse Wandbild des Weltgerichts in S. Philibert zu Tournus als ein bedeutendes Werk, in Holland die kürzlich aufgedeckten Malereien der Kirche zu Gorkum noch aus der Frühzeit zu erwähnen sein.

Was der Wandmalerei an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, wurde überwiegend der Glasmalerei zugewendet. Hatte man in der vorigen Epoche schon die einfachen romanischen Fenster mit Glasgemälden zu schmücken gesucht, wie viel stärker musste der Trieb dazu jetzt erwachen, wo in den weiten und hohen gothischen Fenstern sich Raum und Gelegenheit zu umfassenden bildnerischen Darstellungen bot. Das Einfachste war, dass man das reichgemusterte, teppichartige Fenster wie mit einer prächtigen Borte mit einzelnen figürlichen Darstellungen abschloss. Aber auch vollständige Scenen biblischen und legendarischen Inhalts wurden über die weiten Flächen ausgetheilt, jedoch stets in einer Einfassung, welche die baulichen Formen der Gothik oft aufs Schönste zur Geltung bringt. Aber nicht bloss die architektonische Theilung des Ganzen, das Durchschneiden des Pfostenwerks, sondern mehr noch die schwerfällige, ungefüge, mosaikartige Technik legte diesem Kunstzweige so vielfache Beschränkungen auf, dass seine Werke nur durch die wunderbare Gluth und harmonische Pracht der Farben, sowie etwa durch würdige Auffassung und Behandlung einzelner Gestalten zu wirken vermögen. Wie unabweislich aber diesen Arbeiten die strengste architektonische Gesetzmässigkeit ist, erkennt man an den Erzeugnissen der spätern Epoche, die sich dieser Bedingungen entschlagen zu dürfen glaubte und nach einer Freiheit der Composition strebte, welche nun einmal diesen Werken versagt ist. In besonderem Glanze blühte die Glasmalerei im 13. Jahrhundert in jenen Gebieten Frankreichs, in welchen der gothische Styl entstand und sich entfaltete. Die meisten dieser Kathedralen, vor allen die von Chartres, Rheims, Rouen, Bourges, Tours und le Mans bewahren prächtige Beispiele. Ebenso die Ste. Chapelle zu Paris. In Deutschland sind Glasgemälde des 13. Jahrhunderts selten, und erst im 14. Jahrhundert erhebt sich diese Kunst hier zu einer Blüthe, von welcher zahlreiche Werke bis tief ins 15. Jahrhundert hinein Zeugniss ablegen. Zu den edelsten gehören die Fenster im Chor des Doms zu Köln,[1] der Münster zu Freiburg und zu Strassburg, des Doms zu Regensburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Marthakirche zu Nürnberg, der Dionysiuskirche zu Esslingen und andre. Unter den Werken des 14. Jahrhunderts nehmen die Glasfenster der Klosterkirche Königsfelden in der Schweiz einen vorzüglichen Rang ein (Fig. 327).[2] In England werden die Glasgemälde der Kathedrale zu York, in Spanien die der Kathedralen von Toledo und Leon gerühmt.

[1] Eine farbige Darstellung in den Denkm. der Kunst Taf. 54 B. — [2] Vgl. die Publikation der Antiquar. Gesellschaft in Zürich. —

Auch in der Miniaturmalerei ging in der Frühepoche der Gothik Frankreich allen übrigen Ländern voran. In der Kunst des „Illuminirens“, wie man sie in Paris nannte, waren die dortigen Meister weit berühmt. Diese Thätigkeit ging hier mit dem wissenschaftlichen Leben, das die Pariser Universität damals zur ersten in der Welt machte, Hand in Hand, und kam durch die massenhafte Produktion zu einem gleichmässig durchgebildeten Styl, einer gediegenen Technik und eleganten Ausbildung. Die gothische Kunst gab feste architektonische Grundzüge, und die schwungvoll betriebene



Fig. 327. Aus der Legende der h. Clara. Glasgemälde von Königsfelden.

Glasmalerei wirkte sichtlich auf die Darstellungsweise ein, so dass selbst unwesentliche Aeusserlichkeiten, wie die starken schwarzen Umrisslinien sich dorther übertrugen. Vorzüglich bezeichnend ist ein angeblich für Ludwig den Heiligen angefertigter Psalter in der Bibliothek zu Paris, der überreich mit Miniaturen geschmückt ist. Er enthält zahlreiche Scenen des alten Testaments in einfacher und klarer Composition mit kräftigen harmonischen Farben auf goldenem Grunde, umfasst von einem Rahmen streng gothischer Architektur. Hier jedoch, wie in den meisten französischen Arbeiten dieser Art, ist das Technische auf Kosten der geistigen Frische und feinern Empfindung bevorzugt.

Anders verhält es sich mit den deutschen Miniaturen,[1] die in dieser Zeit vornehmlich der Illustration weltlicher Dichtungen, besonders des Minnesangs, gewidmet sind und meist in anspruchsloser Weise in leicht ausgetuschten Federzeichnungen eine Frische der Empfindung, eine naive Unmittelbarkeit verrathen, die mit dem zarten poetischen Gefühl der Dich-



Fig. 328. Miniatur aus der Manessischen Handschrift.

tungen harmoniren. Eins der liebenswürdigsten Beispiele dieser Art ist eine in der Bibliothek zu München befindliche Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg, die vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden scheint. Das Verständniss des körperlichen Organismus ist hier noch mangelhaft, in den Bewegungen spricht sich aber ein richtiges Gefühl, im Ausdruck der Köpfe eine kindlich naive Empfindung aus. Die

[1] Reichhaltige Nachrichten und Darstellungen in *Fr. Kugler's* Kleinen Schriften etc. Bd. I. und II.

Figuren sind auf farbigem Grunde hell ausgespart, doch mit farbiger Schattirung der Gewänder. Noch entschiedener gehen die Bilder in den Handschriften der Minnesänger auf den charakteristischen Schwung des gothischen Styles ein; so die Weingartner Handschrift in der königlichen Bibliothek zu Stuttgart aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, so die zahlreichen Bilder der Mannessischen Handschrift in der Bibliothek zu Paris (Fig. 328); so in der Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Bibliothek zu Cassel vom Jahre 1334, die in besonders anmuthiger Weise leicht gezeichnete Figuren auf goldnem oder teppichartigem Hintergrunde zeigt. Wo man dagegen in Bibeln, Psaltern oder Evangelienbüchern Darstellungen heiliger Begebenheiten zu entwerfen hatte, liess der freie künstlerische Humor sich's nicht nehmen, das bunte Rankenwerk, das sich am Rande der Blätter hinzieht, mit wunderbaren und muthwilligen Gebilden der Phantasie zu bevölkern, in denen eine freie heitere Laune und genialer Uebermuth oft zu den köstlichsten Spielen des Humors sich erheben. Höchst geistreiche Zeichnungen dieser Art finden sich in einem Manuscript auf dem

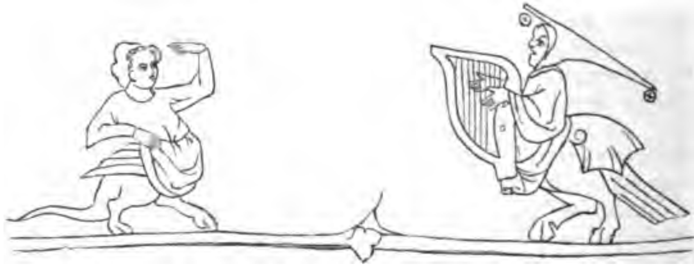


Fig. 329. Randzeichnungen aus einer Bibel zu Stuttgart.

Museum zu Berlin, andere nicht minder originelle in einer Bibel des 14. Jahrhunderts auf der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart (Fig. 329). Auch in Böhmen entwickelte sich im Laufe des 13. Jahrhunderts eine verwandte Richtung in der Miniaturmalerei, von der eine Bilderbibel in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz zu Prag zahlreiche Beispiele voll Leben und Originalität bietet.

In der Tafelmalerei endlich übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder, besonders seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, wo diese Technik erfolgreicher geübt wurde.[1] Man brauchte solche Tafelbilder theils als schliessende Deckel von Altarschreinen, deren Hauptbild oft aus einer Holzschnitzerei bestand, häufig aber war auch der Haupttheil des Altars ein Gemälde, welches jedoch durch zwei bewegliche, an der Innen- und Aussenseite ebenfalls bemalte Flügel verschliessbar war. Ist der Altar geschlossen, so zeigt die Aussenseite in der Regel einige einfache Gestalten, z. B. die Verkündigung oder besonders verehrte Heilige. Oeffnet man den Altar, so bietet die grosse Mitteltafel sammt den beiden inneren Seiten der Flügel entweder in einer Reihe gesonderter Scenen einen ganzen Cyclus, etwa das Leben der Maria, die Passion; oder das Mittelstück enthält eine

[1] *Hotho*, die Malerschule Hubert's van Eyck etc. I. Band.

einzige grössere Darstellung, der sich kleinere auf den Flügeln anschliessen. Gewöhnlich sind die Bilder auf den Holztafeln, die zu diesem Ende eine starke feine Kreidegrundirung erhielten, in Tempera, d. h. mit einem zähen Bindemittel, Eiweiss oder dergleichen ausgeführt. Dies Material begünstigte eine feine, sorgfältig detaillirende Behandlung. Die Farben sind meistens zart, licht und durch häufig angewandte Vergoldung abgetönt; mehr und mehr erwacht die Neigung, in der Gewandung das Zeitkostüm mit seiner reichen Pracht, seinem Geschmeide von Gold, Perlen und Edelsteinen nachzuahmen. Doch heben sich die Darstellungen noch streng von einem gemusterten Goldgrund ab, der die Hinweisung auf eine natürliche Umgebung ausschliesst und dem Ganzen eine ideale Stimmung verleiht.

So sehr nun auch in diesen Werken die allgemeine Richtung der Zeit mit ihrem sanften Gefühlsausdruck, ihrem Spiritualismus vorwiegt, so treten doch innerhalb dieser Grundzüge seit 1350 besondere Richtungen, selbständig ausgeprägte Schulen hervor, unter denen die früheste sich in Böhmen unter der Herrschaft des kunstliebenden Kaisers Karl IV. hervorthut. Der zahlreichen, in Prag und Karlstein ausgeführten Wandmalereien gedachten wir schon. Aber auch Tafelbilder finden sich hier sowie in den Galerien zu Prag und zu Wien. Als die Meister dieser Werke sind *Nicolaus Wurmser* von Strassburg und zwei Prager Künstler *Kundze* und *Theodorich* bekannt. Der vorwiegende Charakter ihrer Werke ist der einer überaus grossen Weichheit, der in der Formgebung fast zum Verschwommenen hinneigt, im Ausdruck aber oft grosse Innigkeit und Zartheit bewirkt. Die Farbe ist ausserordentlich fein vertrieben mit sehr weichen Uebergängen, die Formen aber sind zumeist breit und selbst plump, die Nasen namentlich überaus dick und rundlich, die Lippen sehr voll, die Augen gross und von mehr offenem als tiefem Ausdruck, dabei die Haltung der Gestalten meist unbehilflich und besonders durch die hohen Schultern und den kurzen Hals ängstlich gedrückt. Aus der spätern Zeit dieser Schule zeigt die Kirche zu Mühlhausen am Neckar mehrere Wand- und Tafelbilder, die im Jahre 1385 ein Prager Bürger dort stiftete.[1]

Wichtiger ist die Nürnberger Schule,[2] deren Blüthe seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sich entfaltet. Die Malerei steht hier unter entschiedenem Einfluss der mächtigen Skulpturthätigkeit, welche wir weiter oben (S. 51) kennen gelernt haben, und sucht durch strenge Zeichnung, entschiedene Formgebung und Modellirung mit der Schwesterkunst zu wetteifern, während zugleich ein kräftiges Kolorit die eigentlich malerische Wirkung festhält. Die Gestalten sind von anmuthiger Schlankheit und, wenngleich noch conventionell, doch manchmal frei bewegt, die Köpfe von zarter, ausdrucksvoller Innigkeit. Eins der wichtigsten Werke ist der Imhoff'sche Altar aus der Lorenzkirche, jetzt auf der Burg, dessen Hauptbild eine Krönung der Maria zeigt (Fig. 330). Der edle Fluss der Gewänder, der innige Ausdruck, die Anmuth der Gestalten, verbunden mit einer kräftigen Modellirung, geben vielfach Anklänge an die oben erwähnten Bildwerke, so dass die Entstehung dieses Werkes nach 1361, noch vor dem Ausgang des Jahrhunderts, anzunehmen ist. Die späteren Werke machen sich durch ein etwas gedrungenes Verhältniss der Figuren bemerklich. So sieht man es

[1] *Heideloff*, die mittelalterliche Kunst in Schwaben. — [2] *v. Rettberg*, Kunstleben Nürnbergs.

an dem Tucher'schen Hochaltar der Frauenkirche vom Jahr 1385, der die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, auf den Flügeln die Geburt Christi und die beiden Apostelfürsten enthält. Dem Beginn des 15. Jahrhunderts gehört der Volkamer'sche Altar im Chor von S. Lorenz, mit Bildern aus der Legende des heiligen Theokar und aus dem Leben Christi; ferner in S. Sebald der Haller'sche Altar, mit einem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, sowie einzelnen Heiligengestalten.



Fig. 330. Das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg.

Später als die vorigen, aber dafür auch um so höher und reiner entfaltet sich die Schule von Köln. Vermuthlich hat auch sie sich an den plastischen Werken, die bereits im Beginn des 14. Jahrhunderts hier eine grosse Anmuth zeigen, herangebildet; aber es scheint doch schon von früherer Zeit her eine mannichfache malerische Thätigkeit im Schwunge gewesen zu sein, deren Leistungen auf dem Gebiete dieser Kunst zu den bedeutendsten ihrer Zeit und Art gehörten. Das sanfte, innige Empfinden, das in den Gestalten des gothischen Styls sich ausprägt, wurde nun nirgends in der Malerei so lebhaft zum Ausdruck gebracht, so tief und hingebend ergriffen

wie gerade hier. Daher sind diese Kölner Meister in ihren Bildern die reinsten Vertreter jenes weichen, gemüthvollen Styls; darum haben sie auf



Fig. 331. S. Ursula. Vom Kölner Dombild. (Nach P. Massau.)

die benachbarten Gebiete, ja weit herab durch Norddeutschland den entschiedensten Einfluss geübt, in Folge dessen aber auch am meisten Conventionelles in ihrem Styl ausgeprägt. Gleich der Prager Schule geht die

Kölner von einer zarten Auffassung und weichen Behandlung aus, aber sie verbindet damit ein feines Gefühl für edle Formen, für Anmuth der Erscheinung, für Innigkeit des Ausdrucks. Ein sanfter Schmelz der lichten und doch gesättigten Färbung, eine kindliche Reinheit und Holdseligkeit ergiesst über die besseren Werke dieser Schule einen Zauber von Frömmigkeit und Gottinnigkeit, wie ihn so vollendet, so rein und lauter keine andere Schule kennt. Allerdings sind auch hier Gränzen gezogen; ist vorzüglich das Weibliche und Jugendliche, und dies wieder in seiner Demuth und Hingebung die starke Seite dieser Maler, denen das Kraftvolle, Männliche wenig, das Leidenschaftliche gar nicht gelingen will: aber dies sind recht eigentlich die Schranken der Zeit, deren positive Seite, deren Wahres und Schönes darum auch desto ungetrübter hervorleuchtet.

Die bedeutendsten Werke der Kölner Schule knüpft man an die Namen zweier Meister, die den beiden Hauptepochen in der Entwicklung entsprechen. Meister *Wilhelm* von Herle, den die Limburger Chronik zum Jahr 1380 als den „besten Maler in deutschen Landen" preist, ist der frühere. Bei ihm herrscht reine Kinderunschuld, Zartheit der Empfindung und Holdseligkeit des Ausdruckes in anmuthig schlanken Gestalten und einem duftigen Schmelz des Colorits, der das Irdische in himmlischer Verklärung zeigt. „Die Seele tritt ganz, und der Körper kaum schon ins Leben."[1] Die Köpfe haben ein feines Oval, die Nase ist lang und schmal, der Mund klein, voll und lieblich, die Stirn hoch und rein, die Augen, stets etwas schräg gegen einander gestellt, von sanftem Taubenausdruck. Von den Hauptwerken des Meisters nennen wir den Klarenaltar, jetzt in der Johanniskapelle des Doms zu Köln mit zahlreichen Darstellungen von Scenen der Kindheit und der Passion Christi; sodann Reste von Wandgemälden im Hansesaal des Rathhauses.

Der zweite Meister ist *Stephan Lochner*, dessen Namen uns das Reisetagebuch Albrecht Dürer's aufbehalten hat, und mit dem man das höchste Werk in Verbindung bringt, das der Malerei des Mittelalters zu schaffen vergönnt war: das berühmte Dombild, nach 1426 gemalt, einst in der Kapelle des Rathhauses, jetzt in einer Chorkapelle des Kölner Doms aufbewahrt.[2] Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige, auf den Flügeln sieht man innen den heil. Gereon mit seinen Begleitern und die heil. Ursula mit ihren Gespielen (Fig. 331), die beiden Haupttheiligen der Stadt; aussen die Verkündigung. Meister Stephan tritt in die Fussstapfen seines Vorgängers, ist erfüllt von derselben Tiefe der Andacht und Unschuld, bringt sie in denselben edlen Gestalten zur Erscheinung, verleiht ihnen aber durch kräftigere Modellirung, intensivere Färbung und Anwendung schmuckvoller Zeittracht einen höheren Grad von Wirklichkeit, ohne jedoch den zarten idealen Ton aufzulösen, der alle ächt mittelalterlich empfundenen Gestalten wie ein vergeistigender Aether umschwebt. So erreicht in seinem wundersamen Werke die Kunst jenes Zeitraums ihren unübertroffenen Gipfelpunkt.

In Italien.

Die bildende Kunst in Italien erstrebt und erreicht, mehr noch als in der vorigen Epoche, jetzt eine von der Architektur unabhängige Gel-

[1] *Hotho's* Malerschule Hubert's van Eyck etc. S. 239. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 60. — Vgl. den trefflichen Stich von *P. Massau.*

tung. Da die Gothik hier ihr strenges System freier gestaltete, übte sie auch nicht einen so unumschränkten Despotismus über jene aus, und schon früher war das Selbstgefühl in den einzelnen Meistern so weit erwacht, dass sie ihre Werke nicht so unbedingt in die Botmässigkeit der Architektur gaben. Dazu kommt, dass mehrere der bedeutendsten, die Entwicklung bedingenden Meister zugleich in allen drei Künsten oder wenigstens in der Malerei und der Baukunst thätig waren, woraus denn ein gerechteres Abwägen der Gränzen und Befugnisse der einzelnen Künste sich ergab. Wo die Plastik sich mit der Architektur verbindet, geschieht es in zwangloser Weise, nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Für die Malerei aber war ohnehin im ganzen Organismus der Bauwerke reichlich auf Raum Bedacht genommen, so dass an den weiten Wandflächen und Gewölbefeldern diese Kunst sich zu jener grossartigen Freiheit der Auffassung und Composition erheben konnte, die ihr im weiteren Verlauf das entschiedene Uebergewicht über die nordische Malerei erringen musste.

In der Skulptur[1] wird die neue Entwicklung hauptsächlich durch *Giovanni Pisano*, den Sohn des grossen Nicola, herbeigeführt. Um 1245 geboren, gestorben um 1321, nahm er zuerst an der Ausführung der späteren Werke seines Vaters, vorzüglich der Kanzel im Dom zu Siena, thätig Theil. Reagirte schon in diesen Arbeiten ein neu erwachtes Empfindungsleben gegen die würdevolle ruhigere Schönheit der antikisirenden Auffassung Nicola's, so bricht dasselbe noch viel stärker und entschiedener in den eigenen Schöpfungen Giovanni's hervor. Mag dieser Umschwung in der allgemeinen Stimmung der Zeit gelegen haben, so scheint doch die zahlreiche Anwesenheit deutscher Bildhauer auch nicht ohne Einfluss geblieben zu sein. Aber Giovanni nahm den neuen Styl nicht in jener sanften Innigkeit und Milde auf, wie er im Norden überwiegend geübt wurde. Er wusste vielmehr seine grössere Freiheit und Lebendigkeit zum Ausdruck tiefster Erregung und dramatischer Leidenschaft zu schärfen und verband damit für die Composition eine seltene Fülle geistreicher Motive.

Der früheren Epoche des Meisters gehört vor Allem der Hochaltar im Dom von Arezzo (seit 1286), ein überaus reiches Werk, das in einer Fülle von Reliefs und kleinen Statuen die Legenden der Maria und anderer Heiligen, sowie die Gestalten von Aposteln, Propheten und Engeln in edlem, flüssig entwickeltem Styl voll Leben und Bewegung darstellt. Ein andres seiner früheren Werke, an dem er mit vielen Schülern und Gehilfen nach 1290 arbeitete, sind die ausgedehnten Skulpturen an der Façade des Doms von Orvieto,[2] deren Ausführung dem Schluss des 13. Jahrhunderts angehört. Nicht wie an den nordischen Kathedralen in architektonischer Einfassung, sondern in freier, malerischer Anordnung, theils umrahmt von zierlichem Rankenwerk, breiten sich die Darstellungen in ziemlich kräftigem Relief auf den vier grossen Wandflächen zwischen und neben den Portalen aus. Man sieht in tiefsinnigem Zusammenhang die ganze Lehre vom Sündenfall bis zur Erlösung und zum jüngsten Gericht lebendig geschildert. Manches erinnert noch an die Richtung Nicola's, Anderes bekundet in lebhafter, ächt dramatischer Fassung das Durchbrechen der jüngeren Schule (Fig. 332).

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 61 und 63 (V.-A. Taf. 33). — [2] In Stichen herausgegeben von *Gruner*.

Noch gewaltiger, leidenschaftlicher, dabei aber nicht mehr frei von Ueberladung ist die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, vollendet 1301, gleich den früheren ähnlichen Werken auf prächtigen, von Löwen getragenen Marmorsäulen ruhend, die Bogenzwickel und die Brüstungen mit einer Fülle trefflich ausgeführter Reliefs und Statuetten geschmückt. Man sieht die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, den Kindermord, die Kreuzigung und das jüngste Gericht, unruhig, überfüllt, naturalistisch bis ins Heftige und Unschöne, aber mächtig ergreifend voll gewaltigen Lebens, die einzelnen Figuren frei und edel bewegt und nicht ohne Anklänge an die Antike. Nach dem Jahre 1304 arbeitete er in S. Domenico zu Perugia das Grabmal Papst Benedikt's XI., sodann 1311 die Kanzel des Domes zu Pisa, die jedoch später zerstört wurde und nur in Bruchstücken noch vorhanden ist. Von vollendeter Schönheit und wahrhaft königlicher Anmuth



Fig. 332. Kain und Abel. Relief vom Dom zu Orvieto.

ist das Standbild der Madonna mit dem Kinde, das er für ein Portal an der Südseite des Doms zu Florenz ausführte, ein Werk voll Adel und Hoheit, wenngleich ohne jene tiefere Innigkeit der Empfindung der gothischen Kunst des Nordens.

Eine grosse Anzahl von Schülern und Nachfolgern schliesst sich der Richtung Giovanni's an; zahlreiche Altäre, Kanzeln und Grabdenkmale bezeugen durch ganz Italien die durchgreifende Wirkung jenes epochemachenden Meisters. Den Herd der künstlerischen Thätigkeit bildete schon in dieser Zeit Florenz, dessen grosser Meister *Giotto* (1276—1336) in seiner universellen Begabung auch die Plastik durch thätiges Eingreifen mächtig zu fördern wusste. Für den von ihm erbauten Glockenthurm des Doms zu Florenz entwarf er selbst den plastischen Schmuck und übernahm wohl zum Theil sogar die Ausführung. An dem schönen Glockenthurm sind in mehreren Reihen von kleinen Reliefs in geistvoller Ausführung und tiefsinniger Anordnung die Stufen der menschlichen Entwicklung

dargestellt. Von der Erschaffung des ersten Menschen durch die Zustände einfachsten Naturlebens, durch den siegreichen Kampf mit den elementaren Mächten bis zur Höhe eines an Wissenschaft und Kunst geläuterten, in der mütterlichen Obhut der Kirche gesicherten Daseins ist dieser reiche Cyclus in vollendeter Klarheit, in einfachen, ächt plastischen Zügen geschildert.

Unter dem Einfluss Giotto's bildete sich sodann zu selbständiger bedeutender Meisterschaft *Andrea Pisano* (c. 1270 bis 1345). Unter Giotto's Leitung war er schon bei der Ausführung der Reliefs am Glockenthurm thätig; sein eigenes Meisterwerk aber ist uns in der südlichen Erzthür

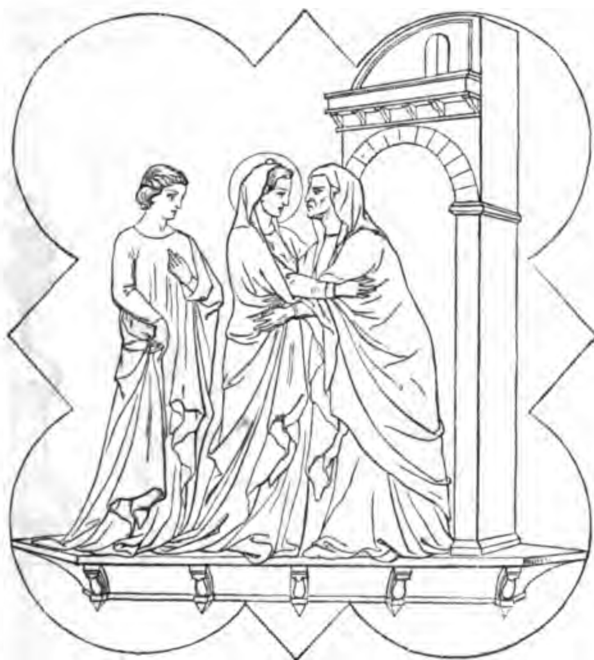


Fig. 333. Relief vom Südportal des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano.

des Baptisteriums zu Florenz vom Jahre 1330 erhalten, unbedingt einem der vollendetsten Werke dieser Art. In streng architektonischer Gliederung sind in 28 zierlich umrahmten Feldern die Vorgänge aus dem Leben Johannis des Täufers sammt den Darstellungen der Tugenden in einem unübertrefflich einfachen, streng gemessenen Reliefstyl behandelt. Mit den geringsten Mitteln in zwei oder drei Figuren spricht sich jeder Vorgang klar und lebendig aus, dabei sind die Gestalten von flüssig leichter Haltung und Bewegung (Fig. 333). Um dieselbe Zeit (1330) schufen die beiden gemeinsam arbeitenden sieneser Künstler *Agostino* und *Angelo*, die schon mit Giov. Pisano am Dom zu Orvieto thätig gewesen waren, das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom zu Arezzo, das ausser einer Anzahl allegorischer Figuren in 16 bewegten Reliefscenen das Leben des

Verstorbenen darstellt: eine der umfangreichsten Schöpfungen jener Zeit. Den Abschluss der florentinischen Skulptur in dieser Epoche macht wieder einer der bedeutendsten Meister, der ebenfalls in allen drei Künsten Grosses vollbrachte, *Andrea di Cione*, bekannter unter dem Namen *Orcagna* (bis 1376). Als Bildhauer schuf er sein Meisterstück in dem prachtvollen Tabernakel des Hauptaltars von Or San Micchele zu Florenz (vom Jahr 1359), vielleicht dem glänzendsten Dekorationswerk der Welt. Ueberreich mit bunt-



Fig. 334. Vermählung Mariä. Von Orcagna. (Nach Perkins.)
Or San Michele. Florenz

farbigen musivischen Mustern bedeckt, fügt es dazu eine Fülle von Reliefs, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä, mit Einzelfiguren von Propheten, Heiligen und Engeln, die grösstentheils in hoher Anmuth und edler Einfachheit die gothische Empfindungsweise zur Erscheinung bringen (Fig. 334). Die schönen Medaillonreliefs an der erst nach seinem Tode erbauten Loggia de' Lanzi sind ihm neuerdings auf Grund archivalischer Ermittelungen abgesprochen worden.

Auch in den übrigen Gegenden Italiens von Venedig bis Neapel regt sich in dieser Zeit vielfach die bildnerische Thätigkeit, werden manche Künstlernamen erwähnt, manche umfangreiche und prächtige Werke aus-

geführt. Neapel allein besitzt in seinen Kirchen, vor allen in Sta. Chiara und S. Giovanni a Carbonara eine Anzahl prächtiger Grabdenkmale der Fürsten aus dem Hause Anjou; doch erreichen dieselben im Ganzen das Leben und die Feinheit der pisanischen Schule nicht. Weit reicher und zum Theil selbständiger ist in Oberitalien die Thätigkeit der Bildnerei. Doch finden wir mehrfach toskanische Künstler dabei verwendet. So schuf der Pisaner *Giovanni di Balduccio* 1339 das prachtvolle Denkmal des Petrus Martyr für die Kapelle des Heiligen in St. Eustorgio in Mailand, einen auf 8 Pfeilern ruhenden mit Statuetten und Reliefs geschmückten Marmorsarkophag mit pyramidaler Bekrönung. In derselben Kirche bezeugen die Reliefs des Hochaltars mit lebendigen Passionsscenen mehr als die ziemlich geringen Grabmäler der Visconti in den Seitenkapellen eine tüchtige plastische Thätigkeit. Originell ist das im Museo archeologico der Brera aufgestellte Grabmal des Barnabo Visconti, mit seinem schwerfälligen Reiterstandbild, von 1354. Bedeutender sind die Denkmäler der Scaliger bei Sta. Maria antica zu Verona, in ihrer Gesammtwirkung als architektonisch-plastische Composition jedoch von höherem Werth als in der bildnerischen Gestaltung des Einzelnen. Auch hier tritt das Reiterstandbild des Verstorbenen als krönender Abschluss auf, am stattlichsten bei dem Denkmal Can Signorio's († 1375). In Venedig sind die reichen Sculpturen des Dogenpalastes[1] bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts, einschliesslich der prächtigen Werke an der Porta della Carta, überwiegend gothisch und zeigen erst zuletzt leise Uebergänge zur Renaissance. In S. Marco gehören hieher die trefflichen Statuen der Madonna, des h. Marcus und der Apostel auf dem Lettner des Hauptchors. Eins der grössten Prachtwerke endlich ist die Arca des h. Augustinus im Dom zu Pavia vom Jahre 1362, reich geschmückt mit Statuetten und Reliefs. Die Composition wiederholt die in Italien hergebrachte eines auf Pfeilern emporgetragenen Sarkophags, der von reichem Baldachin bekrönt wird, Alles mit plastischer Dekoration bis unter das Gewölbe des Baldachins verschwenderisch ausgestattet.

Mehr noch als die Plastik ist auch in dieser Epoche die Malerei bei den Italienern die bevorzugte Lieblingskunst, der sich mit besonderem Nachdruck die bedeutendsten schöpferischen Geister zuwenden. Was die früheren Epochen auf diesem Gebiete hervorgebracht, sind nur Anfänge, aus denen jetzt erst mit immer grösserer Herrlichkeit die Wunderblüthe der italienischen Kunst emporsteigt. Nicht wie im Norden auf beschränkte Altartafeln und auf die schwerfällige Technik der Glasgemälde eingeengt, mochte die Malerei auf den weiten Wandflächen und Gewölbfeldern, welche die Architektur ihr lassen musste, den ganzen Umfang, die volle Tiefe der christlichen Gedanken erschöpfend aussprechen, bei den umfassendsten monumentalen Aufgaben den Blick für ein Ganzes sich bewahren und erweitern, sich auf freiem Plane frei und kühn bewegen lernen und mit gesammelter Kraft beweisen, dass sie im eminenten Sinne die christliche Kunst sei. Und wenn wir mit raschem Blick nun überschauen, zu welcher Bedeutung sich in Italien diese Kunst schon jetzt emporgeschwungen hat, so vergessen wir

[1] Denkm. der Kunst Taf. 62 und 63 (V.-A. Taf. 34).

gern die mangelnde Consequenz ihrer gothischen Architektur, die doch allein dieser Entwicklung den Weg bereitete.

Der Hauptsitz auch dieser Kunstblüthe ist Toskana, wo in zwei grossen Lokalschulen nach verschiedenen Richtungen hin die Malerei gefördert wird. Die Meister in Florenz sind es vorzüglich, welche mit freiem Blick das Leben erfassen und mit diesen frischen Anschauungen eine tiefsinnige Darstellung der heiligen Legenden verbinden. Am meisten zieht sie die Schilderung des Geschichtlichen an, wie es im Leben Christi, Mariä und der Heiligen sich bietet; doch kommen auch Compositionen eines geheimnissvoll symbolischen Inhaltes vor, die mit einer Fülle lebendiger Züge vorgeführt werden, und für deren Auffassung Dante's wunderbare Dichtung vielfach die Anregung gab. Der grosse *Giotto*, den wir schon als Architekten und Plastiker kennen lernten, ist der erste und mächtigste Meister dieser Zeit, dessen Thätigkeit durch ganz Italien vom venetianischen bis ins neapolitanische Gebiet durch grossartige Compositionen bezeugt wird, und dessen überwältigender Einfluss der italienischen Kunst seines Zeitalters auf lange hin den Stempel aufprägte. Nur in umfassenden grossräumigen Darstellungen kommt seine geistige Macht zur vollen Geltung. Er geht stets auf das Wesentliche, Entscheidende aus, auf überzeugende Klarheit in der Schilderung der Vorgänge, auf energische Charakteristik und tiefes dramatisches Leben. Diese Vorzüge sind seinen Werken in unübertrefflichem Grade eigen und verbinden sich mit einer vollendeten Sicherheit in der Gliederung und dem Aufbau grosser Compositionen und ausgedehnter Bildkreise. Neben diesen mächtigen Zügen, die er mit ganzer Kraft ausprägt, ist ihm die Durchbildung der Einzelform gleichgiltig, selbst die Schönheit entbehrlich. Der Typus seiner Köpfe ist überaus gleichförmig und doch von grossartigem, wenn auch nicht von anziehendem Schnitt; ein Nachklang der schmalen, langen byzantinischen Gesichter und Gestalten ist nicht zu verkennen, aber der geistige Hauch erscheint doch als ein ganz neuer, jugendlich frischer, von freudiger Kraft erfüllter. Wenig gelingt ihm noch, in den Mienen die leidenschaftlichen Regungen, Zorn, Hass, Entsetzen auszudrücken; bei solchem Anlass verzerrt sich das Gesicht leicht zur Grimasse. Aber in der Gesammthaltung und der Bewegung sprechen die Gestalten unübertrefflich wahr jede Empfindung aus, und sowohl das Innige wie das Erschütternde kommt mit ergreifender Gewalt zur Erscheinung.

Drei Hauptwerke sind es, die seine ganze Grösse und Bedeutung zeigen. Zunächst schuf er um 1301 die leider stark zerstörten, neuerdings wieder ans Licht gezogenen und aufgefrischten Wandgemälde in der Kapelle des Bargello zu Florenz, die schon durch das vom Künstler eingefügte Bildniss des ihm befreundeten noch jugendlichen Dante von hoher Bedeutung sind. Sodann führte er bald nach 1303 im Auftrage Enrico Scrovegno's den fast unabsehbaren Bildercyclus der Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua aus. Es ist ein langer, einschiffiger, mit einem Tonnengewölbe bedeckter Bau, dessen ganze Wände und Gewölbflächen er mit Bildern schmückte, welche die Geschichten Christi und der Maria, und an der Eingangswand die Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten. Giotto zeigt sich hier schon überall als einen der Gewaltigsten aller Zeiten. Was vor ihm conventionell war, befreit er von der Fessel, greift die Sache bei dem innersten Kern und trifft stets ins Herz des Vorgangs. Erschütternd, innig, rührend, jeder Seelenstimmung zum vollen Ausdruck verhelfend, gibt er überall im Einfachsten, Ungesuchten

das Höchste. Es ist bei dem Mangel genauerer anatomischer Kenntniss und Studien immer bloss die allgemeine Andeutung, mit der er wirkt, so auch im Colorit, das in hellen Tönen mit geringer Schattenangabe anspruchslos behandelt wird; aber selbst so ist er von schlagender Gewalt und unwiderstehlichem Eindruck. Dabei hat er überraschende Blicke auf das wirkliche Leben und weiss sogar genrehafte Motive mit hinein zu ziehen und mit solcher Hoheit zu behandeln, dass sie dem Heiligen, Grossen, Historischen keinen Abbruch thun, sondern es nur noch heller ins Licht treten lassen. Solcher Art sind die Scenen, wo Joachim tief bekümmert zu den Hirten auf dem Felde kommt; wo er zurückkehrend in glückseliger Rührung sein Weib umarmt, und andre. Manche sind von gewaltigem



Fig. 335. Von den Gemälden Giotto's in S. Maria dell' Arena zu Padua.

Ausdruck der Leidenschaft, so namentlich Johannes, der sich bei der Trauer um den todten Christus mit ausgebreiteten Armen auf den Leichnam des geliebten Meisters zu stürzen im Begriffe steht. (Fig. 335). — Einen andern ebenfalls bedeutenden Cyclus bilden die Gemälde an dem mittleren Gewölbe der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Die vier Gewölbkappen enthalten in figurenreicher Darstellung grosse, gedankenhaft symbolische Schöpfungen, in denen die drei Ordensgelübde der Armuth, Keuschheit und des Gehorsams, sowie die Verklärung des heiligen Franciscus enthalten sind. Hier weiss der Meister der trocknen Allegorie durch lebensvolle, gemüthlich poetische Beziehungen einen Hauch von Leben und Frische zu verleihen, und bewährt in grossartiger Weise sein Geschick für edle harmonische Raumbehandlung.

In Florenz besitzt die grosse Ordenskirche S. Croce mehrere seit

den letzten Jahren unter der Tünche hervorgezogene Freskencyklen des grossen Meisters: in der ersten Kapelle südlich vom Chor (C. Bardi) die Geschichte des h. Franciscus, in der zweiten (Peruzzi) in freier Meisterschaft das Leben Johannes des Täufers und des Evangelisten, sodann auch ein Altarbild, Krönung Mariä, in der Kapelle Baroncelli am Ende des südlichen Kreuzarmes. Auch das grandiose Abendmahl im ehemaligen Refektorium bei S. Croce ist gewiss von seiner Hand.

In Rom zeigt die Vorhalle der Peterskirche ein grosses, nach Giotto's Zeichnung angefertigtes Mosaikbild, das Schiff Petri, d. h. nach der überlieferten Symbolik die Kirche Christi auf sturmbewegtem Meere darstellend. Während dämonische Teufelsgestalten ihm heftigen Sturm erregen, schreitet Christus hilfreich und tröstend auf den Wogen heran und bietet dem schon versinkenden Petrus rettend die Hand.

Von den wenigen Tafelgemälden Giotto's erwähnen wir einen Cyclus von 26 kleinen Bildern, die er für die Sakristeischränke von Sta. Croce zu Florenz gemalt hatte, jetzt grösstentheils in der Akademie daselbst befindlich, einige im Museum zu Berlin. Die miniaturhaft kleinen Darstellungen, deren Stoff das Leben Christi und des heiligen Franciskus bildet, bewähren dieselbe Klarheit und geistreiche Prägnanz lebendiger Erzählung.

Wie unbedingt Giotto die Malerei seiner Zeit beherrschte, erkennt man an der ausserordentlichen Fülle von Schöpfungen, namentlich von Wandbildern, die sich in den Kirchen von Florenz und andern Orten Toskana's erhalten haben. Die Kapellen, Kapitelhäuser und Sakristeien der grossen Ordenskirchen, namentlich von Sta. Croce, Sta. Maria novella, St. Maria del carmine zu Florenz, S. Francesco und das Campo santo zu Pisa sind reich an Werken dieser Art, die den giottesken Styl in umfassender Anwendung und oft in talentvoller Behandlung aufweisen. Unter den Schülern, deren Namen uns bekannt sind, erscheinen *Taddeo Gaddi* (Leben der Maria in S. Croce), *Spinello Aretino* (aus Arezzo), welcher unter anderem die Sakristei von S. Miniato mit den anziehenden Scenen aus dem Leben des h. Benedictus schmückte (Fig. 336) und *Nicolo di Pietro* (diese beiden um 1390) als die bedeutendsten.

Einer der mächtigsten geistesverwandten Nachfolger Giotto's ist *Orcagna*, der als Architekt und Bildhauer uns schon bedeutsam entgegentrat. Eine reiche Fülle seiner Schöpfungen bewahrt die Capella Strozzi in St. Maria novella zu Florenz. An der Fensterwand sieht man eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts: oben in feierlicher Würde der thronende Weltenrichter, umgeben von den zu beiden Seiten niederschwebenden Engeln mit Posaunen und den Leidenswerkzeugen. Dann knieend mit milder demuthsvoller Geberde der Fürbitte die Madonna und Johannes der Täufer; daneben in zwei Reihen jederseits, auf Wolken sitzend, die markigen, energischen Gestalten der Apostel; unten Auferstehende, Schaaren von Heiligen und die gläubige Gemeinde, lauter lichte Gestalten auf dunkelblauem Grunde, reich an Schönheit, obwohl der Ausdruck des Charakteristischen, Bedeutenden überwiegt. Wichtiger noch ist an der linken Seitenwand die Darstellung des Paradieses. Oben thront Christus neben der Madonna unter einem gothischen Baldachin, von Engeln umgeben. Den ganzen übrigen Raum füllen zwölf Reihen von jederseits sieben Heiligengestalten, in der Anordnung noch herkömmlich starr und ohne malerische Gruppirung, aber in der herrlichen Schönheit der Köpfe, der reichen freien Charakteristik der Gestalten,

der unerschöpflichen Fülle edelster Gewandmotive wahrhaft hinreissend. Kein Bild der ganzen gothischen Epoche vereinigt eine solche überschwänglich reiche Schönheit. Der Farbenton ist hell, klar und warm, die Gesichter haben ein sanftes Oval, edle jugendliche Züge, feines Profil und sorgfältige Modellirung in einem warmen Schattenton. In der Durchbildung der Gestalten ist ein bemerkenswerther Fortschritt über Giotto hinaus, und dasselbe Verhältniss zeigt auch die Altartafel dieser Kapelle, welche inschriftlich 1357 von Orcagna gemalt wurde. Sie stellt Christus, umgeben von Engeln, ernst und feierlich thronend dar, mit der Linken dem knieenden Petrus den Schlüssel, mit der Rechten dem ebenfalls knieenden und von der Madonna empfohlenen Thomas von Aquin das Buch überreichend: eine bestellte



Fig. 336. Wandgemälde von Spinello Aretino. S. Miniato.

Verherrlichung des Dominikanerordens, aus der nur ein feierliches, würdevolles Repräsentationsbild zu machen war. Ein andres aus zahlreichen Abtheilungen bestehendes Altarbild des Meisters, ehemals in S. Pietro Maggiore zu Florenz befindlich, besitzt die Nationalgalerie zu London. Das Mittelstück enthält eine figurenreiche Krönung der Jungfrau, befangen in der Haltung, aber mit schönen Köpfen und grossartiger Gewandung.

Dass der Meister aber in tiefsinniger Weise zu componiren und mit mächtigem Griff das Leben zu erfassen wusste, würde die grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes im Campo santo zu Pisa, und noch ergreifender ebendaselbst der „Triumph des Todes“ beweisen, welche man gestützt auf Vasari's Zeugniss ihm zuschrieb, bis Crowe und Cavalcaselle diese Werke ihm abgesprochen haben. Zu leugnen ist nicht, dass dieselben von den beglaubigten Werken Orcagna's wesentlich abweichen; jedenfalls gehört ihr

bis jetzt nicht entdeckter Schöpfer zu den bedeutendsten Künstlern jener Zeit. Namentlich gilt dies vom „Triumph des Todes". Wenn in anderen grossen Werken dieser Art die Maler der kirchlichen Ueberlieferung zu folgen hatten, so stellt hier ein grosser Meister in einer freien kühnen Dichtung die Vergänglichkeit alles Irdischen dar, zeigt uns den Tod als den unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangengebüsch, aus welchem Amoretten niederschweben, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schooshündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang



Fig. 337. Gruppe der Bettler aus dem Triumph des Todes, angeblich von Orcagna.

und Saitenspiel, so dass man sich in jene heitere Gesellschaft des Decameron von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängniss, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes mit flatterndem schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sichel, die schon zum vernichtenden Streiche ausholt. Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herren der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode verfallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Fig. 337). Hohe Felsen thürmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herrn und Damen hoch zu Ross eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Thiere, Unruhe ergreift die

Meute, und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halb verwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Bergabhang hinauf sieht man andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter Einsamkeit ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpfen gute und böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischer Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder von S. Maria novella; aber der Geist eines gewaltigen Meisters ist unverkennbar. — Hier wie in S. Maria novella schliesst sich dann dem Bilde des jüngsten Gerichtes auch eine Darstellung der Hölle von *Bernardo Orcagna,* dem Bruder des Andrea, an; allein wenn die im Campo Santo durch eine gewisse dämonische Ungeheuerlichkeit und Unheimlichkeit sich auszeichnet, so ist die in S. Maria novella nur ein unglücklicher Versuch, die wunderliche Eintheilung und Einpferchung der armen Seelen in Dante's Inferno nachzuahmen.

Wesentlich unterschieden ist die Schule von Siena. Ihr Streben geht weniger auf lebendiges Erfassen des Daseins, als vielmehr auf Darstellung des innerlichen Lebens der Empfindung. Sie erreicht in der liebevollen Hingebung an das Einzelne eine zarte Durchbildung der Gestalten, eine holde, seelenvolle Schönheit des Ausdrucks, den sie mehr in abgeschlossenen Altarbildern, als in ausgedehnten Fresken zur Geltung bringt. Durchweg lässt sich hierin eine innere Verwandtschaft mit der nordischen Kunst erkennen. Der Hauptmeister ist *Simone di Martino*, gewöhnlich, aber irriger Weise, *Simone Memmi* genannt (1276 bis 1344). Seine seltnen Bilder, so eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Siena und zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin, athmen eine tiefe Innigkeit und Seelenschönheit; wo er dagegen sich in monumentalen Werken versucht, wie in dem Wandbild der Madonna als Himmelskönigin im Palazzo pubblico zu Siena, erscheint er befangen und schwach. Von den übrigen sienesischen Meistern ist *Lippo Memmi* zu erwähnen, dessen Altarbilder der Richtung des Simone verwandt sind. Fern von einem mächtigern, reicher pulsirenden Leben schliesst sich die Schule in einem idyllischen Stillleben ab, lässt die grossen Wandlungen, welche die italienische Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts betrafen, unbeachtet an sich vorüber gehen und verknöchert endlich in geistloser Wiederholung der hergebrachten Formeln.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts tritt eine neue, durchaus selbständige Entwicklung in die italienische Malerei, die überall mehr auf ein kräftiges Erfassen der Natur, auf gründlicheres Studium der Form, auf vollendetere Durchbildung des Colorits und der Perspektive hinzielt. Während aber die meisten Maler dieser Epoche unbedingt eine neue Richtung, die realistische, und damit die Herrschaft der modernen Kunst begründen, beharrt ein klösterlich abgeschlossen lebender Meister treu bei der Ueberlieferung und Auffassungsweise des Mittelalters, und weiss derselben durch die unvergleichliche Innigkeit und Schönheit seiner Empfindung ein neues

Leben einzuhauchen. *Fra Giovanni Angelico*,[1] von seinem Geburtsort *da Fiesole* genannt (1387 bis 1455), steht in seiner ganzen Weise einzig da, wie eine spät erschlossene Wunderblüthe einer fast verschollenen Zeit, inmitten der Regungen eines neuen Lebens. Die gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüthes, die engelreine Lauterkeit und Schönheit der Seele sind nie so herrlich in der bildenden Kunst verklärt worden wie in seinen Werken. Der zarte Hauch eines fast überirdisch idealen Lebens umspielt seine Gebilde, lächelt aus den rosigen Zügen der jugendlichen Köpfe, oder weht uns wie Himmelsfrieden aus den würdevollen Gestalten seiner gottergebenen Greise an. Der Ausdruck der Demuth, der in Gott befriedeten Heiterkeit des Gemüths, die stille Sabbathfeier derer, die dem Höchsten in treuer Liebe sich weihen, ist der Bereich seiner Darstellungen. Die man-

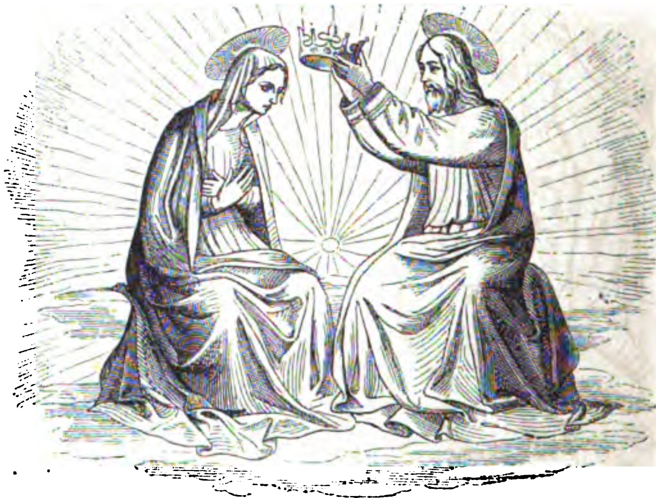


Fig. 338. Krönung der Jungfrau Maria von Fiesole.

nichfaltige Bewegung, der wechselvolle Gang des Lebens, die Energie des Handelns und der Leidenschaft gehen ihm ab. Sein Kreis ist eng umgränzt, gleichsam eine Fortsetzung dessen, was die Sienesen erstrebten; aber innerhalb seiner Gränzen erreicht er ein Höchstes und weiss zugleich durch reiches, blühendes Colorit, durch unvergängliche Frische und Schönheit der Färbung und zart durchgebildete Modellirung, durch einen unübertroffenen Adel des Faltenwurfs, durch feierliche Stimmung und klare Gruppirung dem Ideal einen höheren Grad vollendeter Durchbildung zu verleihen. Damit geht die liebevolle miniaturartige Feinheit der Ausführung Hand in Hand. Zahlreiche Tafelbilder, meist in kleinen Dimensionen, bezeugen die harmonische Schönheit seiner Kunst; in grösseren Gestalten mangelt dagegen nicht selten eine genügende Energie des Lebens. Eine Fülle kleinerer Werke findet sich in der Akademie zu Florenz, darunter ein köstliches

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67.

Leben des Herrn, woraus wir eine Krönung der Jungfrau geben (Fig. 338). Christus ist neben seiner Mutter auf Wolken sitzend dargestellt. Während er mit beiden Händen die Krone auf ihr sanft sich neigendes Haupt setzt, kreuzt sie ergeben und schüchtern die Hände auf der Brust und scheint im Ausdruck tiefer Demuth ihre Verherrlichung kaum zu begreifen. Von beiden Gestalten fliessen die Gewänder in reiner Schönheit des Faltenwurfes herab und vollenden die unvergleichliche Harmonie, die das Ganze durchdringt. — In verwandter Behandlung zeigt denselben Gegenstand ein Bild im Museum des Louvre zu Paris.

Eins der herrlichsten Werke ist ein Miniaturaltärchen, ehemals in der Sakristei von S. M. Novella zu Florenz, jetzt im ehemaligen Kloster S.



Fig. 339. Von den Fresken Fiesole's in der Kapelle Nikolaus V. Vatikan.

Marco daselbst, welches zu einem Museum für die Werke des edlen Meisters umgewandelt wurde. Es ist ein Triptychon, in drei Feldern die Verkündigung, die Anbetung der h. drei Könige und wieder die Krönung der Maria enthaltend, von grösster Schönheit, Innigkeit und Zartheit, die Gestalten schön gerundet und trefflich gewandet, die Madonna in tiefster Demuth, Christus in herrlicher Hoheit. Von seinen Wandgemälden bewahrt das Kloster S. Marco zu Florenz, dem er als Bruder angehörte, eine Reihe der edelsten: im Kapitelsaal Christus am Kreuz, von seinen Angehörigen und den Vertretern der Kirche betrauert, von grosser Tiefe, Schönheit und Würde der Empfindung. Ausserdem in einzelnen Zellen verschiedene Bilder von seelenvollster Innigkeit, so namentlich die Auferstehung und Christus, der nach der Auferstehung der Maria im Garten begegnet. Sodann die erhabensten aller seiner Werke am Gewölbe in der Kapelle

der Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto: Christus als Weltenrichter, mächtig, grossartig und — merkwürdig genug — mit der kühnen Handbewegung des Verwerfens der Verdammten, die Michelangelo später in seinem jüngsten Gericht so gewaltsam aufnahm; neben ihm schöne Engelchöre, auch En-



Fig. 340. Die Oelung. Gemälde in der Incoronata zu Neapel.

gel mit Posaunen, dann die Propheten, eine wunderbar aufgebaute Gruppe herrlicher Gestalten. Endlich schuf er im hohen Alter (1447) die Darstellungen aus dem Leben der h. Stephanus und Laurentius in der Kapelle Papst Nikolaus V. im Vatican, und zeigte sich hier auch in der klaren, liebenswürdigen Auffassung des Lebens als tüchtiger Künstler, der sich den Bewegungen der neuen Zeit nicht eigensinnig verschloss. (Fig. 339). —

In den übrigen Gegenden Italiens waren etwa von 1350 bis 1450 zahlreiche tüchtige Künstler thätig, die theils von Giotto's Einfluss berührt wurden, theils in mehr selbständiger Weise den allgemeinen Styl der Zeit modificirten. Die bedeutendsten unter ihnen sind *Aldighiero da Zevio*,[1] der um 1370 die Kapelle S. Felice in S. Antonio zu Padua mit Wandgemälden schmückte; *Jacopo d' Avanzo*, der diese Arbeiten vollendete und die Kapelle S. Giorgio neben S. Antonio ausmalte, und in dessen Werken eine lebendige Auffassung und ein reicher durchgebildetes Colorit sich bemerklich machen. In Venedig ist zu gleicher Zeit ebenfalls ein Streben nach weich verschmolzenem Colorit in den Bildern des *Antonio Vivarini* und *Giovanni Alamano* (d. h. also ein Deutscher) ersichtlich. Endlich in der anconitanischen Mark der liebenswürdige *Gentile da Fabriano* (bis gegen 1450), der an Zartheit und Innigkeit der Auffassung dem Fiesole nahe verwandt ist. Minder reich an religiöser Inbrunst und Hingebung als jener Meister, übertrifft er ihn an frischer, naiver Anschauung des wirklichen Lebens. Ein heitrer, edler Sinn spricht sich in seinen Gemälden aus, von denen leider eine Anzahl der vorzüglichsten untergegangen ist. Unter den noch vorhandenen Werken nimmt eine figurenreiche, poetisch anziehende Anbetung der Könige vom Jahr 1423 in der Akademie zu Florenz die erste Stelle ein. In der Galerie der Brera zu Mailand findet sich eine ebenfalls vorzügliche Krönung der Maria; das Museum zu Berlin besitzt eine Anbetung der Könige, welche das Gepräge seiner Kunstweise nicht minder anmuthig zur Anschauung bringt.

In Neapel bezeugt ein gedankenreicher Cyclus von Wandbildern an den Gewölben der kleinen Kirche S. Maria incoronata, welche man früher allgemein dem Giotto zuschrieb, die Wirksamkeit eines von jenem grossen Meister angeregten Künstlers. Sie enthalten die sieben Sakramente und eine allegorische Verherrlichung der Kirche (Fig. 340). Der unbekannte vorzügliche Meister hat überall in wenigen bedeutsamen Zügen seinen Gegenstand in einem bestimmten Vorgange aufgefasst, der mit voller Prägnanz und ergreifender Charakteristik in einer Fülle lebenswahrer, treffender Züge sich ausspricht. Von erschütternder Gewalt ist namentlich das Sakrament der Busse, voll beseligender Andacht die Darstellung des Altarsakraments, alles in wenigen Gestalten mit trefflicher Benutzung des Raumes durchgeführt. Weiterhin bildet *Colantonio del Fiore* (bis 1444) hier den Abschluss der mittelalterlichen Kunst und leitet zugleich in die Richtung der folgenden Epoche über. Doch ist von sicher beglaubigten Werken seiner Hand wenig auf unsre Zeit gekommen, und dies Wenige ausserdem durch Verwahrlosung fast unkenntlich. Neuerdings ist sogar seine Existenz stark in Frage gestellt worden.

Vergleichen wir die Summe dessen, was die gothische Epoche in Italien hervorgebracht, mit ihren Leistungen im Norden, so ist nicht zu leugnen, dass in den Ländern diesseits der Alpen das künstlerische Ideal ein unbe-

[1] *E. Förster*, Wandgemälde in der S. Georgenkapelle zu Padua. Fol. Berlin 1841.

dingt architektonisches war, dem zu Gunsten die Plastik und mehr noch die Malerei auf eine selbständige Entwicklung verzichten mussten. In Italien dagegen gibt man gern jenes höchste architektonische Ideal preis zu Gunsten einer Gesammtentfaltung aller drei Künste, die völlig gleichberechtigt Hand in Hand fortschreiten und sich in edler Freiheit mit und an einander ausbilden. Wenn dabei die Malerei schliesslich unter ihnen zu den höchsten Ergebnissen gelangte, so geschah dies aus einer inneren Nothwendigkeit, die im Wesen dieser Kunst begründet lag und, wie wir schon früher ausgeführt haben, sie zur eigentlich christlichen Kunst, zur Verkünderin des gesammten christlichen Ideenkreises machte.

VIERTES BUCH.

DIE KUNST DER NEUEREN ZEIT.

ERSTES KAPITEL.

Allgemeine Charakteristik der neueren Kunst.

Wenn das Christenthum die Menschen zur Freiheit aufgerufen hatte, so war diese Bestimmung in der mittelalterlichen Kirche durch die Uebermacht der Hierarchie zurückgedrängt worden. Für die Zeiten der Barbarei war diese Priesterherrschaft eine wohlthuende Nothwendigkeit gewesen; unter ihrem Schutz hatte der junge Keim des germanischen Kulturlebens erstarken können und war dann mächtig hervorgebrochen, um sich am freien Sonnenlichte herrlich zu entfalten. So sahen wir denn im Verlaufe des Mittelalters die hierarchische Machtvollkommenheit hinschwinden und ein ritterliches und städtisches Leben in mannhafter Tüchtigkeit sich vom alten Zwange loswinden. Doch in den Gemüthern herrschte ungeschmälert die kirchliche Satzung, und die Kunst fasste das von der Religion dargebotene Dogma treu im Sinn der allgemeinen Ueberlieferung auf.

Aber der Trieb nach Freiheit, nach Selbstbestimmung, der im Gegensatz zu der dumpfen Unterwürfigkeit des Orients der abendländischen Menschheit als köstliches Erbtheil mit auf den Lebensweg gegeben ward, erwacht nach kurzem Schlummer zu desto kühnerem Ringen. Es fehlte schon im Mittelalter nicht an Vorboten, welche diesen frischen, jungen Tag verkündeten. Wir sahen gleich bei seinem ersten Aufdämmern den strengen Organismus der gothischen Architektur, dieser reinsten Tochter des mittelalterlichen Geistes, sich lockern und in willkürliches Spiel mit dekorativen Formen sich auflösen; wir spürten aber zugleich in den Werken der Bildner und Maler die tiefe Sehnsucht, in selbsteignem Ausdruck von den Wundern des göttlichen Geistes Zeugniss abzulegen. Der Hauch eines tiefer erregten Seelenlebens begann die strengen typischen Formen zu verklären. So lange noch der Einzelne vom Banne seiner Corporation, seiner Zunft und Gilde eng umschlossen war, konnte er sich zur Selbständigkeit und Freiheit der Anschauung nicht erheben; wo aber das Individuum sich kühn auf sich selber stellte, da zerfielen die morschen Schranken, und die Auflösung des Mittelalters war unvermeidlich.

Es ist kein Zufall, wenn diesem stark pulsirenden Ringen eine Reihe grosser Ereignisse zu Hilfe kam, deren Eingreifen, verbunden mit dem überall vordringenden neuen Geiste, den ganzen Zustand Europa's von Grund aus änderte und der abendländischen Menschheit eine neue Welt und einen nie zuvor geahnten Umfang von Anschauungen und Anregungen bot. Es sind weltgeschichtliche Fügungen, dass um die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Erfindung der Buchdruckerkunst dem Gedanken Schwingen gegeben wurden, auf denen er von Land zu Land, von einem Volk zum andern im Fluge getragen wurde und über die engen nationalen Gränzen hinaus ein gemeinsames Band der Geister knüpfte; dass um dieselbe Zeit die Eroberung Constantinopels durch die Türken einen Strom griechischer Bildung nach dem Abendlande führte, der dem dort lebhaft erwachten Sinn für die Antike reiche Nahrung zutrug; dass endlich noch vor Ablauf des Jahrhunderts die Entdeckung eines neuen Welttheils die Kunde von der Heimath des Menschengeschlechtes wundersam erweiterte, die uralt giltigen Anschauungen mit einem Schlage umstürzte, und nicht bloss dem Forschergeist, sondern auch der schweifenden Phantasie neue Reiche erschloss. Schien doch die alte Erde selbst ihre Fesseln zu sprengen und hinter den so lange geträumten Gränzen neue, unermessliche Gebiete aufzuthun: wie sollten die Weltanschauung und das Lebensgesetz des Mittelalters noch ferner ihr Recht behaupten? Alle die engen Kreise, in denen sich die Welt so lange bewegt hatte, begannen zu wanken, und mit der inneren Auflösung vollzog sich unaufhaltsam eine allgemeine Umwälzung des äusseren Daseins. Die Städte-Republiken des Mittelalters brachen machtlos zusammen vor dem Drange, der zu grösseren Staatsverbindungen, zur Bildung umfassender politischer Gebiete hintrieb. Der Begriff des modernen Staates fing an sich zu formen, zu verwirklichen, und die souveräne Fürstenmacht erhob sich aus den Trümmern mittelalterlicher Freiheiten und Gemeinwesen.

Aber was innerhalb dieses gewaltigen Gährens, unter allem Ringen von Gewalt, List und Kühnheit in dieser merkwürdigen Epoche siegreich sich behauptete, das war das selbstbewusste, freie Individuum, die Kraft des individuellen Genius. Am erneuten und vertieften Studium des Alterthumes sollte dieselbe sich stählen und eine Epoche höherer Bildung heraufführen, die der zünftigen Gelehrsamkeit des Mittelalters ein Ende machte und alle Gleichstrebenden über die engen Schranken des nationalen Lebens hinaus zu einem grossen Bunde vereinte. Mit jugendlicher Begeisterung drängten sich die ausgezeichnetsten Köpfe zum Studium der klassischen Literatur, forschten in den Bibliotheken der Klöster nach den vergessenen Schriften der Griechen und Römer und theilten einander zuerst durch Abschriften, dann durch die eben erst erfundene Kunst des Bücherdrucks ihre kostbaren Funde mit. Genährt von diesen Studien, begann eine neue Auffassung des Lebens und der Welt sich auszubreiten, und vor der Fackel des Humanismus sank die verknöcherte Scholastik und Dogmatik des Mittelalters in Nichts zurück. Selbst die Kirche vermochte sich dem neu eindringenden Geiste nicht zu verschliessen, sogar der Vatikan öffnete ihm seine Pforte, und der Statthalter Christi wetteiferte mit den weltlichen Fürsten und Herrn in der schützenden Pflege des wieder erweckten heidnischen Alterthums.

Während aber im Süden diese neue Bildung eine überwiegend formale war, bereitete sich im deutschen Norden jener tiefere, ernstere Umschwung

vor, der auf eine Erneuerung des religiösen Lebens drang. Diese reformatorische Strömung hatte auch in Italien schon lange ihre feurigen Vertreter gefunden, war aber dort mit Gewalt unterdrückt worden. Mit ganzer Macht, mit der vollen sittlichen Energie der Ueberzeugung brach sie nun in Deutschland hervor und vollbrachte in der Reformation die siegreiche Befreiung der Gewissen vom hierarchischen Zwange und damit auch ihrerseits den völligen Bruch mit dem Mittelalter. Ja dieser religiöse Umschwung wirkte selbst auf die alte katholische Kirche zurück. Wo sie in direkte Wechselwirkung mit dem Protestantismus trat, erlebte sie eine Regeneration, die ebenfalls einer Neugestaltung gleichkam, und nur wo sie in der traditionellen Ausschliesslichkeit beharrte, stagnirt sie noch heut in mittelalterlicher Verdumpfung.

Auf die Entwicklung der Kunst musste dieser Umschwung des ganzen Lebens mächtigen Einfluss, ja in vielfacher Beziehung eine entscheidende Förderung üben. Was zunächst für alle Richtungen fortan die gemeinsame Grundlage ausmacht, ist die Herrschaft der individuellen Phantasie über die Tradition. Im Mittelalter sollten die Schöpfungen der Kunst keine selbständige Bedeutung haben; ihre Gestalten waren nur Symbole für den allgemeinen Gedankeninhalt, den die Kirche bot. Das Herkommen bestimmte den Stoff, die Auffassung und die Behandlung, und wie das Kunstwerk in seinem kirchlichen Zweck aufging, so verschwand der Name des einzelnen Künstlers in seiner Schöpfung. Wir haben gesehen, wie in Italien zuerst sich das Bewusstsein der Künstlerindividualitäten regte, wie die freiere, selbständigere Bedeutung der Kunst zu neuen Bahnen, zu weiten Perspektiven fortriss. Jetzt erst werden die Resultate dieses Strebens gewonnen, jetzt die letzten Consequenzen gezogen. Die Kunst will sich nicht etwa von dem religiösen Inhalt scheiden, vielmehr wird noch immer, ja vielleicht mit mehr Nachdruck als je zuvor, für kirchliche Zwecke gebaut, gemeisselt und gemalt. Aber der Künstler stellt sich der Tradition freier gegenüber; er verarbeitet die heiligen Legenden, den Inhalt des christlichen Bekenntnisses auf seine eigene Weise, schöpft aus der Tiefe seines Innern eine neue Beseelung des Inhalts, aus der liebevollen Versenkung in das Studium der Natur und der alten Kunstwerke eine neue Behandlungsweise, deren lebenswarme Züge in den Bestrebungen der früheren Epoche noch wie in zarter Knospe verschlossen, jetzt erst zu voller Blüthe hervorbrechen. Die Natur steht den Künstlern nicht mehr feindlich oder räthselhaft gegenüber: sie fassen ihre ganze Schönheit frei ins Auge, suchen sie mit tief eindringendem Studium zu erschöpfen und ihren Gestalten eine Macht der Wirklichkeit zu verleihen, an welche das Mittelalter nicht zu denken wagte. Das Studium der Anatomie und der Perspektive, die feinere Beobachtung der Licht- und Luftwirkungen und daraus entspringend die Ausbildung des Kolorits bis in die zartesten Nuancen waren die Ergebnisse dieser Bestrebungen. Stellte sich einmal das Individuum selbst schaffend in die Mitte des Lebens, so ward auch jedes andere Individuum ihm ein Gegenstand ernster, liebevoller Darstellung. Der symbolisirende Idealismus des Mittelalters war verklungen: der Realismus entfaltete sein Banner und machte seinen Eroberungszug durch die Welt.

Dazu kam nun, dass das Gemüth jetzt seinen lebendigen individuellen Antheil an den darzustellenden Gegenständen nehmen wollte, dass es die kirchlichen Stoffe nicht mehr um ihrer selbst willen behandelte, sondern

wegen der freien, künstlerischen Motive, die sie dem Auge, wegen der tiefen, ächt menschlichen Wahrheit und Schönheit, die sie dem Herzen boten. Nicht mehr um einem kirchlichen Bedürfniss abzuhelfen, sondern um einem mächtigen Triebe der Seele, um der eigenen Lust am Schönen und Bedeutenden zu genügen, werden jetzt Kunstwerke geschaffen. Kein Wunder, wenn nun diese Schöpfungen auch für sich eine volle Geltung beanspruchen, wenn sie das Ewige in der Menschenbrust nicht auf kirchliches Geheiss, sondern auf das Gebot jener inneren Stimme verkünden und somit als ebenbürtige Offenbarungen des Göttlichen dastehen. Andrerseits aber erwuchs der Kunst aus dem Festhalten an den traditionellen Stoffkreisen ein nicht zu unterschätzender Vortheil. Sie blieb dem ganzen Volke verständlich und wurde nicht, wie in späteren Epochen, auf den engen Kreis der Gebildeten, auf jene Höhen der Gesellschaft beschränkt, in deren feiner Eisluft ihr das freie Athmen erschwert worden wäre. Sie hatte ferner nicht mit dem Suchen und Haschen nach Stoff sich abzumühen und konnte mit ungebrochener Frische sich dem einmal gegebenen Thema widmen, ihre ganze Kraft auf die künstlerische Gestaltung desselben verwenden. Sie blieb endlich einem idealen Ideenkreise treu, ein unersetzlicher Vorzug in einer Zeit, die zum Realen, zur Weltwirklichkeit so mächtig hindrängte. Daher artete der Realismus dieser Epoche nur ausnahmsweise ins Extrem aus; vielmehr vollzog sich, ähnlich wie in der griechischen Blüthezeit, ein Ausgleich, in welchem der ideale Inhalt und die naturwahre Form ein harmonisches Bündniss mit einander schlossen.

Aber nicht in gleicher Weise, nicht in gemeinsamer Richtung verfolgen die Schwesterkünste ihr neues Ziel. Recht eigentlich als Signatur des individualistischen Charakters dieser Epoche lösen sich fortan die Geschicke der einzelnen Künste von einander, und daneben tritt das abweichende Streben in der Kunstweise des Nordens und des Südens jetzt erst bis in seine letzten Consequenzen zu Tage. Die Betrachtung hat daher fortan die Architektur von der Bildnerei und Malerei, die italienische Kunst von der ausseritalienischen zu sondern. Zwar kommt zuerst noch eine goldene Zeit, wo in Italien unter dem Walten grosser Meister Werke entstehen, in denen sämmtliche Künste sich zu harmonischer Wirkung vereinen. Es ist die Zeit etwa von 1420 bis 1520, d. h. vom ersten Auftreten der Renaissance bis zum Tode Rafaels, wo ein gemeinsamer Grundzug die Schwesterkünste beherrscht, die vom Mittelalter her noch ihre innige Verbindung beibehalten haben, aber im Hauche der neuen Zeit die ehemals der Plastik und Malerei anhaftende Gebundenheit abstreifen. So entstehen jene Reihenfolgen von Meisterwerken, in welchen die lebensvolle Frische des Naturstudiums den bildenden Künsten eine höhere Freiheit und Vollendung verleiht, während ihr Zusammenhang mit der ebenfalls freier gewordenen Architektur sie vor einem zu einseitigen Verfolgen eigener Ziele, vor den letzten Consequenzen ihres Strebens bewahrt. Alles in jener goldenen Zeit schwebt, in Italien wenigstens, wie von einem glücklichen Maass in fester Harmonie gehalten, mit dem Zauber einer fast überirdischen Schönheit vor den Blicken des Beschauers, und in keiner Epoche der Kunst, nur die höchste Blüthezeit Griechenlands ausgenommen, erreicht der schöpferische Genius in seinen Werken diese beseligende Verklärung des Irdischen. Allein nur zu bald beginnt die Auflösung des alten Zusammenhanges, und getrennt von einander suchen die einzelnen Künste ihre besonderen Wege, verlassen namentlich

Bildnerei und Malerei den Rahmen der Architektur und streben, sich eine neue, selbständige Existenz zu gründen. Man hat diese Thatsache häufig beklagt, und es lässt sich nicht leugnen, dass sie ihre starken Schattenseiten hat, dass eine gewisse, gar zu exclusive Ausbildung der beiden bildenden Künste auf Kosten eines ernsteren monumentalen Styles nicht ausbleiben konnte. Allein auch hierin vollzieht sich nur eine geschichtliche Nothwendigkeit, die man zu begreifen suchen muss. Und wenn man erwägt, wie lange die bildenden Künste die Fesseln der Architektur getragen haben, wie lange sie zu Gunsten der Alleinherrschaft ihrer Gebieterin zu untergeordneter Dienstleistung verpflichtet waren, so mag man den endlich Freigewordenen wohl das Glück gönnen, nun dem eigenen Gesetze folgen zu dürfen, das nach möglichster Vollendung innerhalb ihres besonderen Wirkungskreises drängt.

So begreifen wir es denn auch, dass die Kunst, in der vorzugsweise die allgemeinen Gedanken und Stimmungen der Zeiten zum Ausdruck kommen, fortan gegen jene Künste, welche das individuelle Leben und Empfinden spiegeln, zurücktreten muss. Die Architektur geht ihre eigenen Wege und sucht in der antiken Baukunst ein neues Gesetz für ihre Gestaltungen. Es gibt zwar eine Uebergangsepoche, in welcher sowohl für den Kirchenbau, wie für Profanwerke eine Verschmelzung mit den hergebrachten Formen des Mittelalters versucht wird; aber bald verlässt man mit Entschiedenheit diese Bahn, bricht unbedingt mit der mittelalterlichen Ueberlieferung und sucht an eine viel ältere Tradition, an die der antiken Welt, wieder anzuknüpfen. Wenn nun auch die klassischen Formen nicht als nothwendiger Ausdruck organischen Lebens hervorwachsen, sondern mehr wie eine edle Hülle den Körper der Bauwerke umkleiden, so gewinnt eben durch dies losere Verhältniss die neue Architektur die Freiheit, allen Bedürfnissen des Daseins in harmonischer Weise ein vollendetes Gepräge zu geben. Selbständiger freilich sind die bildenden Künste und unter diesen wieder die Malerei gestellt. In Italien, wo es gelungen war, während der ganzen gothischen Epoche der grossräumigen monumentalen Malerei ihr altes Recht unangetastet zu erhalten, verband sich nun mit dem gedankenvollen Tiefsinn der grossen Gemäldecyklen, in denen auch jetzt noch die allgemeinen christlichen Ideen behandelt wurden, jene tiefe Kraft naturwahrer Schilderung, jene ergreifende Fülle des individuellen Lebens, die auf die Augen und das Gemüth aller Menschen, gebildeter wie ungebildeter, einen ganz andern Zauber üben, als jemals die unvollkommeneren Werke des Mittelalters vermochten. Nicht mehr, was die Kirche vorschrieb, sondern was der einzelne Künstler in tiefer Seele als wahr und göttlich empfand, wurde Gegenstand der Darstellung; und nicht mehr weil es jene bekannten geheiligten Geschichten enthielt, sondern weil es eine Welt selbstständig empfundener Schönheit umschloss, wurde das Kunstwerk Gegenstand der Schätzung und Bewunderung.

Dass aber die Malerei jetzt mehr als je unter den Künsten den Reigen führt, mehr als je die schöpferischen Kräfte anzieht, erklärt sich aus der ganzen Richtung der Zeit. Schon im Mittelalter erwies sie sich überwiegend als die eigentlich christliche Kunst, und die Plastik trat in die zweite Linie zurück. Das Ziel der Skulptur ist die Darstellung der vollkommenen Schönheit des menschlichen Körpers. Diese Aufgabe war in der griechischen Kunst bereits in einer Vollendung erfüllt worden, die keine denkbare Steigerung zulässt. Das Streben nach idealer Schönheit bedingt aber

zugleich die Richtung auf das Allgemeine, der Gattung als solcher Entsprechende; denn das Individuelle, Besondere macht sich nur in der Abweichung von der Regel geltend, und durch das Vorwalten des Charakteristischen wird die allgemeine Schönheit aufgehoben. Wenn sich nun auch in der antiken Skulptur der Schönheitsbegriff in verschiedene concrete Formen zerlegt, wie das volle Licht sich in einen reichen Kranz von Farben spaltet, so sind es stets Verkörperungen von Gattungen, von allgemeinen Begriffen, von gemeinsamen Alters- und Geschlechtsstufen, niemals von einzelnen Individuen. Dazu kommt, dass die volle Schönheit des Körpers nur bei Darstellung der ganzen nackten Gestalt zu erreichen ist, und dass höchstens eine Gewandung wie die antike, die den Körper mehr verräth als verhüllt, sich mit dem eigentlichen Zweck der Plastik vereinigen lässt. In demselben Maasse aber, als die Gesammtschönheit des Körpers vorzüglich betont wird, tritt die tiefere Bedeutung, der seelenvollere Ausdruck des Gesichtes zurück, und der Kopf muss auf den Grad von Charakteristik herabgestimmt werden, der sich mit der vollen Entfaltung des ganzen Körpers vereinigen lässt. Je mehr die antike Anschauung mit diesen Bedingungen harmonirte, desto entschiedener widersprach denselben die christliche Auffassung. Wo die körperliche Schönheit als etwas Gleichgiltiges, ja wohl gar Verderbliches oder doch Bedenkliches galt, wo aller Werth der Erscheinung in ihre Hingabe an das Höchste gesetzt wurde, wo das Geistige, das innere Leben des Gemüths den ersten Rang erhielt: da musste die Plastik verkümmern, und selbst wo sie im Mittelalter wie bei Nicola Pisano die antike Schönheit unter dem Vorwande christlicher Stoffe wieder einzubürgern suchte, reagirte der Inhalt bald so gewaltig gegen die aufgedrungene Form, dass diese bald wie eine leere Schaale abgestreift wurde.

Als nun mit der Epoche der Renaissance die Antike noch einmal viel tiefer, ernstlicher und umfassender als mustergiltiges Vorbild ergriffen wurde, hätte man einen Augenblick denken können, jetzt sei ein neues goldenes Zeitalter für die Plastik gekommen. Auch nimmt dieselbe in der That zuerst einen glänzenden Anlauf und bringt Werke von durchaus originaler Schönheit hervor, denen die Antike wohl als Leuchte gedient hatte, deren Wesen aber gleichwohl ein völlig selbständiges war. Aber nicht lange währte diese Täuschung, und selbst in der glücklichsten Epoche der neubelebten Skulptur gewinnt sie im Ganzen nicht die Bedeutung der gleichzeitigen Malerei, ja die bestechenden Vorzüge, mit denen ihre Werke zu uns reden, sind — bezeichnend genug — mehr malerischer als plastischer Art. Kein Wunder, wenn wir bedenken, dass es vor Allem das individuelle Leben, die charaktervolle Besonderheit der einzelnen Erscheinung, der lebhafte Ausdruck des tiefer erregten Subjekts war, wie er sich in momentaner Bewegung durch das Medium der körperlichen Gestalt offenbart, was den Sinn der Künstler erfüllte und übermächtig alle schöpferischen Kräfte zur Darstellung hinriss. Musste doch diesem leidenschaftlichen Drange die ganze mittelalterliche Tradition weichen, mussten doch die heiligen Gestalten den abstrakten idealen Hintergrund der alten Kunst verlassen, sich nicht selten in das bunte Kostüm der Zeit hüllen und in die freie Umgebung der Natur und der Strassen und Plätze des 15. Jahrhunderts hinaustreten. So naiv erfüllt war jenes frische Geschlecht von der Freude an der eigenen Existenz, dass die Heiligen des alten und neuen Bundes sowie der Legende sich mei-

stens erst durch eine Maskirung ins Kostüm der Gegenwart das Recht der Existenz zu erkaufen hatten. Und selbst wo man, durchdrungen von der Antike, ein ideales Gewand anzuwenden vorzog, fand man keinen Widerspruch darin, es unmittelbar mit dem Zeitkostüm in Berührung zu bringen. Diese Richtung drängte dann die Skulptur auf Seitenwege hin, die von ihrer eigentlichen offenen Strasse weit abliegen, nämlich ins überwiegende Betonen des Charakteristischen und in eine Behandlung des Reliefs, die durch die gehäufte Fülle der Gestalten, durch die tiefen landschaftlichen und architektonischen Hintergründe, in Stein oder Holz übertragenen Gemälden gleicht.

Wir sehen also klar, der Zug der Zeit weist unaufhaltsam nach dem Malerischen hin. Die Malerei ist und bleibt demnach die Hauptkunst der modernen Epoche. Sie strebt nicht nach der vollen Schönheit des menschlichen Körpers. Sie gibt überhaupt nur eine Abbreviatur, einen täuschenden Schein der Wirklichkeit, aber indem sie nach der einen Seite auf so Wichtiges verzichtet, gewinnt sie auf der anderen nicht minder Bedeutendes zum Ersatz. Durch die neu erfundenen Mittel der Perspektive, durch die ebenfalls nach grösserer Vollkommenheit strebende Farbe kann sie in reicher Gruppirung eine Fülle von Gestalten auf weitem Plan ausbreiten, kann dieselben von dem idealen Goldgrund der mittelalterlichen Kunst erlösen und sie mitten in die lachende Schönheit der Natur, unter den blauen Himmel in üppig grünende Landschaft, oder in die prächtigen Hallen, in die ausgedehnten Prospekte einer festlich schmuckvollen Architektur hineinsetzen, und im fröhlich bunten Gewande der Zeit die alten heiligen Geschichten in neuem Sinn wieder vorführen. Alle Kraft und Tiefe der Charakteristik, alle leidenschaftliche Bewegung des Moments, alle freie Bethätigung des individuellen Lebens nimmt sie mit jugendlicher Energie auf und weiss uns mit ihrem treuherzigen Ernst, ihrer liebevollen Kindlichkeit so hinzureissen und zu fesseln, dass wir an keinen Anachronismus mehr denken und mit frohem Dank uns in die unversiegliche Quelle von Daseinslust tauchen, die in diesen Werken sprudelt.

Wie immer schafft auch jetzt der geistige Drang der Zeit sich die entsprechenden äusseren Hilfsmittel. Für die Wandbilder scheint schon zu Giotto's Zeiten das Fresko mit seinen klaren, lichten Tönen, seiner freien, kühnen Behandlung, seiner dauerhaften, soliden Technik die alte befangene Temperamalerei verdrängt zu haben. Fortan behauptet es sich alleinherrschend für die Ausführung der grossen monumentalen Darstellungen. Eine noch folgenreichere Erfindung war die in Flandern von den Gebrüdern van Eyck zur Geltung gebrachte und mit reissender Schnelligkeit über alle Kunstschulen Europa's verbreitete Oelmalerei, die dem realistischen Streben eine durch Kraft, leuchtende Klarheit und zarten Schmelz unübertreffliche Technik darbot, deren Ausbildung in der Folge zu ganz neuen Kunstrichtungen, neuen Wirkungen und Zielen führen sollte. Und noch anderer Erfindungen ist hier zu gedenken, des Kupferstichs und Holzschnitts, welche durch mechanische Vervielfältigung die künstlerischen Conceptionen weithin verbreiten und dadurch zu einem rascheren Austausch, zu mannichfacher Wechselwirkung der verschiedenen Meister und Schulen beitrugen. Besonders für die Kunst der nördlichen Länder, vor Allem die deutsche, waren diese beiden dort mit grösstem Eifer gepflegten Zweige der künstlerischen Darstellung von durchgreifender Bedeutung. Die Ver-

kümmerung und Zersplitterung des grossen künstlerischen Lebens im Laufe des 15. Jahrhunderts, bald darauf die Reformation und in ihrem Gefolge die religiösen und politischen Wirren liessen die Kunst bei uns nicht zu jener allgemeinen Blüthe kommen wie in Italien. Vereinzelt wirkten selbst die bedeutendsten Meister, und mehr und mehr kam der nordischen Kunst der Zusammenhang eines auf monumentale Zwecke zielenden Schaffens abhanden. Da zog sich denn nothwendig das Gemüth der tüchtigsten Meister, nicht unähnlich den Klosterkünstlern des frühen Mittelalters, in die enge Werkstatt zurück und sprach die Fülle seiner Anschauungen und Empfindungen mit den leichten Linien des Grabstichels oder mit den kräftigeren Strichen des Holzschnittes aus. Diese Blätter aber gingen in Tausenden von Exemplaren in alle Welt und wirkten auf die weiten Kreise des Volkes als populäre, anspruchslose Schöpfungen für das Haus, während in Italien die gemeinsam schaffende monumentale Kunst in Kirchen und Palästen jene grossräumigen Werke schuf, in denen sich eben so bestimmt der grosse öffentliche Charakter südlichen Lebens ausdrückt.

Aber nicht bloss die Mittel, auch der Darstellungskreis der Malerei wurde unendlich erweitert. Weil man nicht mehr malen wollte, was religiös, sondern was menschlich schön und bedeutend war, so fasste man nicht nur in den religiösen Stoffen die allgemein menschliche Seite ins Auge, sondern eroberte selbst das Gebiet der antiken Mythologie und Sage neu für die Kunst. Auch bei der Auffassung und Durchführung dieser Stoffe durfte die individuelle Phantasie sich völlig frei und selbständig bewegen. Bald folgte die profane Historienmalerei nach; das Genre, die Landschaft schlossen sich an, und immer weitere Kreise zog die Malerei in ihren Bereich, so dass zuletzt das ganze Naturleben und jede Aeusserung menschlicher Thätigkeit und Zustände von der künstlerischen Phantasie darauf angesehen wurde, inwiefern sie sich unter dem Lichte des Ewigen, Wahren und Schönen betrachten und durch die Kunst verklären lasse.

Auf welche Weise jedoch im Laufe der Zeit die neuen Prinzipien sich allmählich schärfer herausarbeiten, immer klarer erkannt und in Auffassung und Behandlung bis zu den letzten Consequenzen durchgeführt werden, muss im Einzelnen die folgende geschichtliche Betrachtung nachweisen. Da aber Italien dem modernen Geiste zuerst mit Entschiedenheit Bahn bricht und mit grossen Schritten der übrigen Welt vorangeht, so wird seiner Kunst bei der Darstellung überall der erste Platz einzuräumen sein.

ZWEITES KAPITEL.

Die moderne Architektur.

a. In Italien.[1]

Wir haben gesehen, wie die Antike das ganze Mittelalter hindurch in den Erscheinungen der italienischen Kunst nachklingt, wie selbst der gothische Styl sich mit ihr in ein gewisses Gleichgewicht setzen musste. In dem Herzen des Landes, dem alten Kern der römischen Herrschaft, wurde sie eigentlich niemals vom Christenthum ganz säkularisirt, und wenngleich in barbaristischer Entartung, fristeten ihre Formen in Rom ununterbrochen ihr Dasein. So tief lag der Geist der antiken Kunst noch immer im Genius des Volkes, so eindringlich predigten die Denkmäler, selbst in arger Verstümmelung, ihre unvergängliche Schönheit. So rücksichtslos die Baulust und die Fehdelust Roms, jede in ihrer Weise, an dem Schatz der antiken Denkmäler gefrevelt hatte, so waren doch noch genug jener prächtigen Werke erhalten, um denkenden Künstlern Gegenstand der Bewunderung und des Studiums zu bleiben. Gleichwohl bedurfte es der bahnbrechenden Bestrebungen Petrarca's und seiner Schüler und Genossen auf literarischem Gebiet, um auch den Künstlern den Blick für die Antike mit vollem Bewusstsein zu öffnen. Um 1420 beginnt die Renaissance ihren Entwicklungsgang, zuerst noch in lebendigem Anknüpfen an mittelalterliche Grundformen und Elemente der Construktion, und erst in weiterem Verlauf der Entwicklung mit jener prinzipiellen und ausschliesslichen Befolgung antiker Constructionen und Detailformen, welche mit völliger Beseitigung der mittelalterlichen Ueberlieferung eine durchaus neue architektonische Schöpfung hervorrief.

Erste Periode; Frührenaissance.[2]

(1420—1500.)

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit jenes Ueberganges, welcher zwischen den bisherigen baulichen Traditionen und den antiken Formen zu vermitteln suchte. Beim Kirchenbau geht man zum Theil auf die flachgedeckte, bisweilen auch auf die mit Kreuzgewölben versehene Basilika zu-

[1] *Quatremère de Quincy*, histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes. 2 Vols. Paris 1830. — *J. Burckhardt's* Cicerone und desselben Verf. Darstellung der ital. Ren. im IV. Bande von *Kugler's* Gesch. d. Baukunst. Stuttgart 1866. — Aufnahmen in folgenden Hauptwerken: *Grandjean de Montigny* et *Famin*, architecture Toscane. Fol. Paris 1846. — *P. Létarouilly*, édifices de Rome moderne. Fol. Paris 1840. — *Percier* et *Fontaine*, choix des plus célèbres maisons de plaisance à Rome. Fol. Paris 1809 und 1824. — *Cicognara*, le fabbriche più cospicue di Venezia. Fol. Venezia 1820. — *Gauthier*, les plus beaux édifices de la ville de Gênes. Fol. Paris 1818. — *F. Cassina*, le fabbriche di Milano. Fol. 1847. — Eine praktische Uebersicht gibt *Fr. Peyer im Hof*, Die Renaissance-Architektur Italiens. Leipzig 1870. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 35).

rück, strebt indess diese construktiven Systeme nach Kräften durch die antiken Gliederungen zu charakterisiren. Bei grossartigen Kuppelbauten verschmäht man selbst die mannichfachen Resultate der kühnen mittelalterlichen Technik nicht, wie denn überhaupt das Streben nach schönen weiten Räumen als Grundgedanke sich durch alle Epochen der italienischen Architektur hinzieht. Bei den Profanbauten geht man auf die Grundzüge der mittelalterlichen Façadenbildung ein, namentlich behält man das ebenso construktiv zweckmässige wie anmuthige Prinzip der Fenstergliederung durch hineingestellte schlanke Säulchen fest. Schon jetzt liegt der Hauptreiz der neuen Bauweise in der Profanarchitektur, vorzüglich im Palastbau, der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau ebenso entwickelt, wie das höfisch prunkvolle, fein gebildete, von der Kunst verschönte fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerisch trotzigen, feudalen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit. So werden jetzt die Höfe der Paläste ebenso reich wie schön ausgebildet, indem man sie rings mit offenen Arkaden umzieht und dieselben oft in den oberen Geschossen wiederholt. Mag man zu ihren Stützen schlanke Säulen oder kräftige Pfeiler verwenden, immer wird auch hier den antiken Formen jetzt der Vorzug vor den mittelalterlichen gegeben.

Mit diesem antiken Formencanon ist es aber noch ziemlich willkürlich bestellt. Man ahmt zwar, was man von antiken Denkmälern zu sehen bekommt, getreulich nach, ohne jedoch immer schon eine klare Vorstellung von den zu Grunde liegenden Verhältnissen zu haben, geschweige denn von den feineren Beziehungen der Glieder unter einander etwas zu ahnen. Man schaltete also meistens nur obenhin aufs Gerathewohl mit den Formen, und je weniger man die strenge Gesetzlichkeit derselben erkannte, um so unbefangener durfte man sich einem liebenswürdigen phantastischen Zuge hingeben, der in dieser Zeit einer neuen jugendfrischen Begeisterung die Gemüther erfüllte und die Künstler oft zu einer überschwänglichen Dekoration hinriss. So gewiss nun diese Werke des Spielenden, Ueberladenen übergenug besitzen, so gewiss sie einer strengeren architektonischen Kritik manche Blössen bieten, so stehen sie doch an Frische, Naivetät, Fülle der Phantasie und anmuthiger Durchbildung der Formen eben so hoch über den meisten gleichzeitigen Dekorationswerken der späten Gothik, wie die freie künstlerische Empfindung über verzopfter Handwerkspraxis. Daher üben gerade die Werke dieser Frührenaissance meistens jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, welche ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist.

Florenz, seit lange die Wiege der Kunst, ist auch der Geburtsort der Renaissance, und der grosse Meister *Filippo Brunellesco* (1377—1446) ihr Vater.[1] Es wird erzählt, dass Brunellesco lange Jahre seines Lebens in Rom mit eifrigem Studium, Messen und Zeichnen der römischen Monumente zugebracht habe. Dass er dabei namentlich den grossen construktiven Leistungen der antiken Welt seine Aufmerksamkeit schenkte, aber auch bei den mittelalterlichen Bauten seines Vaterlandes verwandte Verdienste zu schätzen wusste, bewies er, als endlich nach langem Harren und

[1] Ueber die klassischen Bauwerke der Renaissance in Toskana hat *H. von Förster*, in Verbindung mit *A. Gnauth* und *E. Paulus* eine Publikation begonnen, die mustergiltig zu werden versprach, aber seit längerer Zeit ins Stocken gerathen ist. Einzelnes s. auch in *C. Timler's* Renaissance in Italien. Leipzig 1865.

Mühen, nach Kämpfen und Widerwärtigkeiten ihm das Werk übertragen wurde, dessen Lösung er zur Aufgabe seines Lebens gemacht hatte: die Vollendung der Domkuppel zu Florenz. Der Riesengedanke Arnolfo's war fast anderthalb Jahrhunderte unvollendet liegen geblieben, bis im Jahr 1420 die Signoria von Florenz eine Versammlung von Baumeistern aus allen Ländern berief, in welcher Brunellesco mit seinem klar und scharf durchdachten Plane den Sieg davon trug. Nach dem Vorbilde des Baptisteriums seiner Vaterstadt führte Brunellesco die Kuppel mit einer doppelten Wölbung auf, aber mit dem mächtigen Durchmesser von 130 Fuss, ohne Anwendung von Lehrgerüsten, mit ihrem mächtigen Tambour hoch über den acht Pfeilermassen emporsteigend und in kühnem, elliptischen Profil bis zu einer lichten Scheitelhöhe von 280 Fuss sich aufschwingend, schliesslich gekrönt von einer Laterne, die noch um 50 Fuss höher aufragt. So entstand eines der kühnsten Meisterwerke aller Zeiten, bei dessen Ausführung nicht das geringste Lob des Meisters darin beruht, dass er sich den vorhandenen Formen, namentlich dem Spitzbogen, harmonisch anzuschliessen wusste, und bei dessen weit in die Folgezeit reichendem und Epoche machendem Verdienst man die noch mangelhafte Gliederung des Tambours und die zu schwache Beleuchtung gern entschuldigt. Das Lastende des innern Eindrucks beruht ausserdem hauptsächlich auf den dunklen Fresken, mit denen die spätere Zeit das Gewölbe unglücklich überdeckt hat.

In welcher Weise Brunellesco, wo er von vornherein selbständig verfahren konnte, den Kirchenbau aufzufassen gedachte, beweist die schöne Kirche S. Lorenzo zu Florenz (seit 1425), in welcher er die flachgedeckte Säulenbasilika wieder zu Ehren brachte und durch edle Verhältnisse, durch klare Disposition und grossartige Entwicklung des Raumes einen bedeutenden Eindruck hervorrief. Die Seitenschiffe sind gewölbt und durch Kapellennischen vertieft, das Kreuzschiff wird durch eine kleine Kuppel markirt, die Details der Säulen und Pilaster sind in strenger Weise der antiken korinthischen Ordnung nachgebildet. Um die Arkaden schlanker erscheinen zu lassen, ist den Säulen das verkröpfte Gebälkstück der römischen Architektur wieder aufgebürdet und dadurch ein vielfach nachgeahmtes Beispiel für die Folgezeit gegeben. In verwandtem Sinn ist die nach seinen Plänen ausgeführte Kirche S. Spirito zu Florenz behandelt.[1] Dass ihm aber auch der Ausdruck des Anmuthigen, Zierlichen zu Gebote stehe, bewies er bei der Capella Pazzi, im Hofe von S. Croce, bei welcher er das griechische Kreuz mit tonnengewölbten Flügeln und leichter Kuppel auf dem Mittelraum zur schönsten Geltung brachte. Auch die Vorhalle mit ihrem durch farbige Terracotten von Luca della Robbia geschmückten Gewölbe ist von hohem Reiz (Fig. 341). Nicht minder fein sind die schlanken Säulenhallen des Findelhauses der Innocenti, wo die Bögen unmittelbar von den Säulen aufsteigen. Ländlich heiter, vornehm einfach gestaltete er sodann die Badia bei Fiesole, mit schlichter Kirche, Refektorium und Hallenhof angemessen gruppirt.

Nicht minder gross und vielleicht noch glücklicher war Brunellesco im Profanbau, denn er stellte im Palazzo Pitti für den florentinischen Palaststyl ein Muster auf, das später an Zierlichkeit wohl übertroffen, an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht worden ist. In riesigem Quader-

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 35) Fig. 1 und 2.

bau, den ein Geschlecht von Giganten gethürmt zu haben scheint, brachte er zum ersten Mal die sogenannte Rustika zur künstlerischen Geltung, deren Derbheit jede dekorative Form verschmäht und in den weiten, rundbogigen Fensteröffnungen ihr Gleichgewicht findet.

Sein Nachfolger *Michelozzo Michelozzi* schloss sich diesem Muster in dem ebenfalls gewaltigen, von Cosimo Medici erbauten **Palazzo Riccardi** an, stufte aber die Rustika feiner ab, gab den Fenstern die zierliche mittelalterliche Theilungssäule und verlieh dem Ganzen durch das allerdings et-

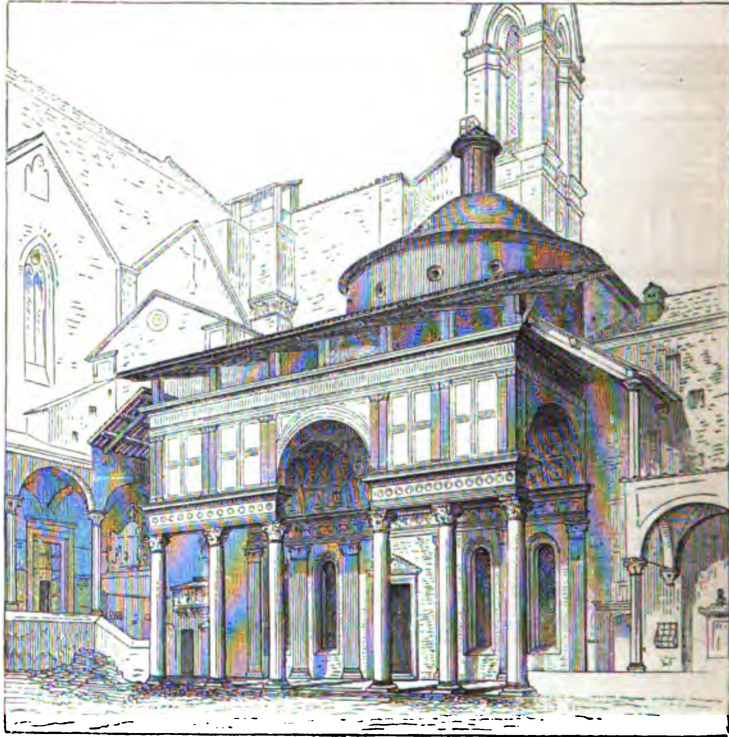


Fig. 341. Capella Pazzi zu Florenz.

was zu schwere, nach römischen Mustern gearbeitete Hauptgesims mit Consolen eine wirksame Bekrönung. Den Hofraum umzieht eine schöne Säulenhalle, bei der die korinthisirenden Säulen unmittelbar nach mittelalterlicher Weise mit dem Bogen verbunden sind, woran der florentinische Styl für die Folgezeit festhielt. Seine edelste Vollendung erreicht dieser Palastbau in dem 1489 von *Benedetto da Majano* begonnenen **Palazzo Strozzi**, der in den schönsten Verhältnissen die feine Gliederung der Rustika, die edle Theilung der Stockwerke, die elegante Säulenstellung der Fenster zur vollendeten Harmonie verbindet und durch das weltberühmte von *Simone Cronaca* ausgeführte Hauptgesims einen unübertrefflichen Abschluss gewinnt (Fig. 342).

Ein kleineres Gebäude, in welchem die ernste Majestät des Palastes sich zur maassvollen Anmuth des einfachen Bürgerhauses umstimmt, ist Palazzo Gondi, seit 1490 von *Giuliano da S. Gallo* errichtet, durch einen der reizendsten Säulenhöfe mit Treppe und Springbrunnen anziehend (Fig. 343). Auch das benachbarte Siena in seinem stattlichen, 1460 erbauten Pal. Piccolomini, dem kleineren Pal. Spannocchi mit seinem mächtigen durch Medaillonköpfe belebten Kranzgesims, dem Pal. Nerucci und dem Pal. del Magnifico schliesst sich diesem Florentiner Style an. Ebenso das benachbarte, von Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) zu ephemerer Bedeutung erhobene Pienza (der Geburtsort dieses Papstes), welches noch jetzt den Dom, den bischöflichen

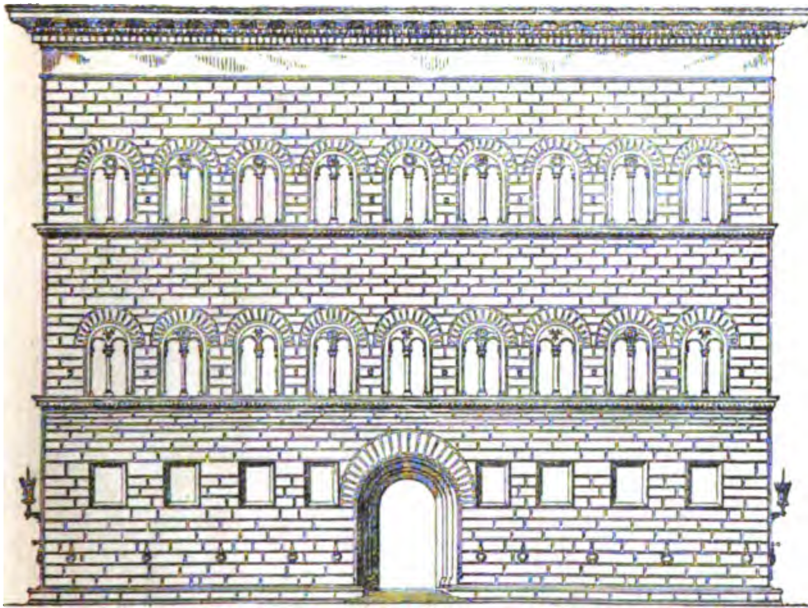


Fig. 342. Palazzo Strozzi zu Florenz.

Palast, den grossartigen mit Säulenhof und Loggien geschmückten Pal. Piccolomini und mehrere kleinere Gebäude als Denkmale jenes vorübergehenden Glanzes besitzt.

Eine mehr schulgemässe, in strengerer Consequenz durchgeführte Aufnahme der Antike finden wir bei dem vielseitig gebildeten *Leo Battista Alberti* (1404—1472). Im Palazzo Ruccellai zu Florenz knüpft er zwar an die vorhandene Form des Palastbaues an, sucht aber damit eine mässige Pilastergliederung zu verbinden. Bei der Façade von S. Maria novella macht er die unglückliche Erfindung des volutenartigen Gliedes, das die Breite des Untergeschosses mit dem schmaleren Aufbau des oberen Stockwerks vermitteln und fortan eine grosse Rolle im kirchlichen Façadenbau der Renaissance spielen sollte. Bei S. Francesco zu Rimini[1] gab er der Façade die Dekoration eines antiken Triumphthores und suchte sich für

[1] Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 35).

die Seitenschiffe mit halben Giebeln zu helfen. In Florenz endlich machte er im Chorbau von Sta. Annunziata einen wunderlichen Versuch, nach dem Muster des Pantheons einen Kuppelbau mit anstossenden Apsidenkapellen dem Langhause anzufügen, wodurch weder eine malerische Wirkung noch eine organische Verbindung erreicht worden ist.

Weiter südlich drang der neue Styl nur sporadisch vor und wurde von



Fig. 343. Hof von Pal. Gondi zu Florenz.

florentinischen Baumeistern eingeführt. Rom hat in seinem grossen und kleinen Palazzo di Venezia, erbaut von *Bernardo di Lorenzo*, ein gewaltiges Werk dieser Epoche, und in dem grösseren, aber unvollendeten Hof das erste Beispiel eines nach dem Muster des Colosseums durchgeführten Pfeilerbaues. In Neapel finden wir wie in Rom zuerst nur auswärtige Baumeister thätig. Ein Mailänder *Pietro di Martino* erbaute seit 1443 den zierlich dekorativen Triumphbogen des Königs Alfons,[1] und der Florentiner *Giuliano da Majano* schuf um 1484 den einfach edlen Marmorbau der Porta Capuana.

Einen diametral entgegengesetzten Eindruck machen die Bauten von

[1] Denkm. der Kunst Taf. 64 (V.-A. Taf. 35) Fig. 8.

Venedig. Die Renaissance scheint durch lombardische Baumeister hieher gebracht worden zu sein, aber die reiche Lagunenstadt prägte ihr das heiter phantastische Element auf, das schon in ihren früheren Palastbauten waltete, und fügte dazu eine Prachtbekleidung von Marmor, in welcher bunter Farbenwechsel mit eleganter plastischer Zierde glänzend wetteiferte. Die Disposition der Façaden blieb dieselbe malerische mit frei gruppirten Loggien, welche in der früheren Zeit schon aus der Lokalität und der Beziehung zum Wasser sich ergeben hatte, und nur der Formenausdruck wurde ein anderer, ein klassisch antikisirender, obwohl freilich hier noch willkürlicher mit den Formen umgesprungen wurde, als in Mittelitalien. Diese Richtung erhält sich lange Zeit herrschend, so dass die Frührenaissance hier bis ins 16. Jahrhundert sich fortsetzt.



Fig. 344. Pal. Vendramin Calergi zu Venedig.

Das Meisterwerk dieser Epoche ist Palazzo Vendramin Calergi, 1481 von *Pietro Lombardo* errichtet, unten durch Pilaster, in den beiden Obergeschossen durch Säulen gegliedert, mit reichem Fries und Kranzgesims geschlossen, die Fenster mit einer Theilungssäule und maasswerkartiger Füllung (Fig. 344). Unter den übrigen Gebäuden dieser Epoche nehmen die palastartigen Bruderschaftshäuser, die sogenannten Scuole, einen ausgezeichneten Rang ein; so die Scuola di S. Marco vom Jahr 1485, und die prachtvolle, verschwenderisch mit bunter Marmortäfelung und üppigster plastischer Dekoration ausgestattete Scuola di S. Rocco, die bereits ins 16. Jahrhundert gehört. Endlich wurde in den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts der einzige grossartige Hofbau Venedigs, der Hof des Dogenpalastes, in prächtigem Material, aber mit etwas monoton wirkender Glie-

derung ausgeführt; die herrliche Riesentreppe aber 1498 durch *Antonio Rizzo* vollendet.

In der Lombardei gehört die 1473 von *Ambrogio Borgognone* begonnene Façade der Certosa bei Pavia zu den glänzendsten Leistungen dieser Epoche. Mit Marmor bekleidet und vom Sockel an ganz mit einer verschwenderischen Fülle von Reliefs, Medaillons, Statuen in Nischen u. dgl. bedeckt, löst sie die Formen der Architektur völlig in ein übermüthiges Spiel



Fig. 345. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

plastischer Dekoration auf, und seltsam genug muss diese geschwätzigste aller Kirchenfaçaden dem schweigsamsten aller Orden angehören. Mailand und seine Umgegend enthält sodann anziehende Beispiele der früheren Thätigkeit *Bramante's*, den wir als einen der Hauptmeister der folgenden Periode wiederfinden werden. An S. Maria delle Grazie baute er den Chor sammt dem Querschiff, indem er den Hauptraum durch eine weite Kuppel überwölbte und nach drei Seiten mit Halbkreisnischen abschloss. Das Aeussere (Fig. 345) hat eine zierliche Dekoration in spielend

reichen Details von gebranntem Stein. Vollendete Anmuth, höchsten Adel der Dekoration bewies er an dem zierlichen Kuppelbau der Sakristei von Madonna di S. Satiro. Den Weg für die herrliche Backsteindekoration dieser Gegenden hatte *Antonio Filarete* an dem seit 1456 erbauten Ospedale grande gezeigt, dessen unvergleichlich prachtvolle Façade bei spitzbogigen Fenstern doch in der Gliederung und Ornamentik den Geist der beginnenden Renaissance ahnen lässt. — Die glänzendste Entfaltung des Backsteinbaues findet man aber an den zahlreichen Palästen zu Bologna, die meistens eine offene Arkadenhalle im Untergeschoss haben, den Fenstern die elegante Theilungssäule geben, mit einem prächtigen Consolengesims die Façade krönen und auch in den inneren Höfen eine reizvolle Anlage

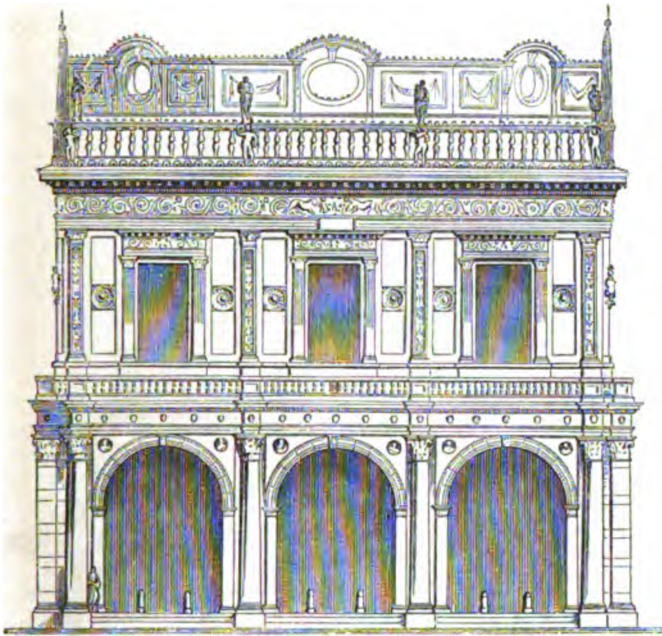


Fig. 346. Pal. Communale zu Brescia.

und anmuthige Durchbildung erreichen. Den schönsten Hof hat Pal. Bevilacqua, elegant ausgebildete Façaden die Pal. Fava und Gualandi. Dieser Styl übertrug sich auch nach dem benachbarten Ferrara, wo der unvollendete und verfallende Pal. Scrofa eins der imposantesten und schönsten Profanwerke der Frühzeit darstellt. Pal. de' Diamanti vom Jahr 1493 dagegen ganz in façettirten Quadern ausgeführt, zwischen welchen die feinen Pilaster nicht recht zur Geltung kommen. In Padua ist der vom Ferrareser Meister *Biagio Rossetti* erbaute Pal. del Consiglio mit seiner offenen Halle und edel gegliedertem, marmorbekleidetem Obergeschoss hervorzuheben; in Verona ebenfalls der Pal. del Consiglio, ein edles Werk des berühmten Baumeisters *Fra Giocondo*, der die Renaissance nach Frankreich übertragen sollte; in Brescia der grossartig angelegte und prächtig

durchgeführte Pal. Communale (Fig. 346) mit offener Halle im Erdgeschoss und herrlicher Gliederung des oberen Stockwerks, eins der vorzüglichsten Werke dieser Epoche, und die kleine Kirche S. **Maria de' Miracoli** mit ihrer verschwenderisch üppig dekorirten Façade. Ein vollständiges Beispiel der ausgedehnten Palastanlagen fürstlicher Residenzen gewährt der edle Palast von **Urbino**,[1] seit 1468 von einem Dalmatiner *Luciano Laurana* begonnen und von *Baccio Pintelli* vollendet, mit seinem zierlichen Säulenhof und zahlreichen reich geschmückten Gemächern ein Muster künstlerisch geadelten Profanbaues.

Zweite Periode: Hochrenaissance.[2]

(1500—1580.)

So lange die neue Bauweise ihren Hauptsitz in Florenz hatte, behielt sie jenen freien Uebergangscharakter, der aus der Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Formen sich ergab. Um 1500 ändert sich der Schauplatz und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Der kunstsinnige Papst Julius II. zieht die grössten Meister der modernen Zeit an seinen Hof, und Rom wird fortan der Mittelpunkt der Kunst. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren gestaltet sich zu einer zweiten perikleischen Epoche, wo wieder einmal alle Künste in seltenem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung, unvergänglicher Schönheit hervorbringen. Für die Architektur war es eine innere Nothwendigkeit, dass sie nunmehr auf dem klassischen Boden selbst klassisch wurde. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Ueberreste, man suchte in strengerer Weise ihre Gesetze und Verhältnisse zu erforschen, und der wieder aufgefundene Vitruv erleichterte das Abstrahiren eines festen Formencanons. Fortan werden nun die antiken Glieder reiner gebildet, sicherer gehandhabt, und an die Stelle der früheren naiven Lust zu reicher Dekoration tritt ein edles Maasshalten, eine innigere Beziehung der Formen zum gesammten baulichen Organismus. Indess war und blieb die antike Formenwelt nur ein äusserliches, willkürlich gewähltes Kleid, das nach freier Wahl, nicht nach innerer Nothwendigkeit, dem baulichen Organismus sich anlegte. Die eigentlichen architektonischen Gedanken, die schöne Eintheilung der Räume, die grossartige Anlage des Ganzen gehörte ebenso ausschliesslich den neuen Baumeistern, wie die Bedürfnisse, aus denen sich die architektonische Anlage gestaltete, der neuen Zeit. Mehr als je feierte der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Räume jetzt seinen höchsten Triumph. Bei Palästen und Kirchen liess man den Künstlern völlig freie Hand, und ein um so höherer Beweis von edlem Maasshalten ist es daher, dass die Meister sich selbst den Zügel der Schönheit und Gesetzlichkeit anzulegen wussten.

Das Höchste leistet auch jetzt die Renaissance im Profanbau. Sie weiss jedem Bedürfniss seine angemessene, individuell ausgeprägte Form zu geben und in ihren Palästen das edle Behagen einer vornehmen, freien, hochgebildeten Existenz würdig auszudrücken. An den Façaden werden

[1] Vgl. *F. Arnold*, der Palast von Urbino. Fol. Leipzig. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40).

die Stockwerke durch Gesimse bestimmt geschieden, in ihren Verhältnissen glücklich zu einander abgewogen, ausserdem durch eine leichte Pilasterarchitektur der verschiedenen antiken Ordnungen lebendig eingetheilt. Fenster und Portale verlassen ebenfalls die mittelalterlichen Formen und werden mit antiken Gliederungen eingerahmt, bald auch mit kleinen Giebeln gekrönt. Bei den Hofhallen greift man gern zu einem gegliederten Pfeilerbau, dessen Vorbild man am Colosseum und andern ähnlichen Römerbauten fand; doch kommen auch noch luftige Säulenhöfe vor. In beiden Fällen wendet man gern, wie bei den Pilastern der Façade, nach antikem Vorgang die verschiedenen klassischen Ordnungen an, die im dorischen, ionischen und korinthischen Style einen Uebergang vom Schweren und Einfachen zum Leichteren und Reicheren geben. Für die Dekoration der inneren Räume wird, ebenfalls nach antikem Vorgange, ein System von combinirter plastischer und malerischer Verzierung angewandt, dessen Schöpfungen eine unvergleichliche Schönheit erreichen.

Minder günstig gestaltete sich der Kirchenbau. Zwar fehlte es auch hier nicht an Leistungen ersten Ranges, an Werken voll grossartiger künstlerischer Kraft, aber das unbedingte Zurückgehen auf die schweren, massenhaften Pfeiler- und Tonnengewölbsysteme der Römer, die man bloss dekorativ mit den antiken Formen bekleidete, war sowohl construktiv ein Rückschritt gegen das im Mittelalter Geleistete, als auch der geistige Gehalt der römischen Prunkformen dem Ausdruck christlicher Empfindung entgegengesetzt blieb. Für den Grundriss ward die Annahme eines Langbaues oder einer Centralanlage dem freien Ermessen des Künstlers anheimgestellt, doch suchte man in allen Fällen die Anlage einer mächtigen Kuppel, die nach Brunellesco's Vorgange nun einmal ein Hauptpunkt des kirchlichen Bauprogramms blieb, mit dem Bau zu verbinden. Die Façaden werden in der früheren Zeit noch gewöhnlich mit zwei Pilastergeschossen gebildet, die der inneren Gliederung des Baues wohl entsprechen, für die Verbindung der beiden Stockwerke aber in der Regel jener unschönen Volutenglieder bedürfen. Der Wunsch, auch hier wenige grosse Hauptformen zu geben, lässt bald jene kolossalen Dekorationsstücke entstehen, die mit vorgesetzten Säulen und breitem antikem Giebel eine unbehilfliche Nachahmung antiker Tempelfaçaden darstellen, mit denen dann die kleinlichen Portale und Fenster einen unschönen Contrast bilden.

Bei der geschichtlichen Betrachtung sind innerhalb dieser Hauptperiode zwei Epochen zu unterscheiden, deren Gränze etwa um 1540 fällt. Um diese Zeit beginnt ein etwas kühleres, verstandesmässiges Element in den Bauwerken vorzuherrschen, die zwar in den Details noch rein und correct, aber zugleich auch schon mit einem gewissen scharfen Accentuiren der Hauptglieder auftreten, statt der mässigen Pilasterstellungen Halbsäulen anwenden und auch in den übrigen Details zu einer energischeren Wirkung hindrängen. Es ist der Uebergang zn der Schlussepoche, dem Barockstyl, der gewaltsam die strengen Gesetze sprengen sollte.

Der grosse Begründer der römischen Schule ist der schon oben genannte *Bramante*, mit seinem eigentlichen Namen *Donato Lazzari* aus Urbino (1444—1514). In seinen mailändischen Bauten waltete noch die jugendliche Dekorationslust der Frühzeit, in Rom beginnt und begründet er die strenge, einfache und edle Weise der Blüthenepoche. Sein Hauptwerk im Profanbau ist der Palast der Cancelleria, der sammt der zu

ihm gehörenden Kirche S. Lorenzo in Damaso von einer einzigen, mächtigen Façade umschlossen wird. Der Quaderbau in schönem Travertin hat eine feine Rusticagliederung, das untere Geschoss ist einfach und schlicht, die beiden oberen werden durch Doppelstellungen von Pilastern gegliedert, die auf Stylobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluss des Ganzen ein Consolengesims zugefügt ist. Die Fenster sind im Erdgeschoss klein und viereckig, im Hauptgeschoss rundbogig, aber mit antikisirender Umrahmung und Bekrönung; im obern Stock, zu dem noch ein Halbgeschoss (Mezzanina) kommt, wiederum klein und viereckig. Bewundernswürdig schön sind die edlen Verhältnisse und die harmonische Gliederung des Ganzen, das in der Einzelbildung sich mit

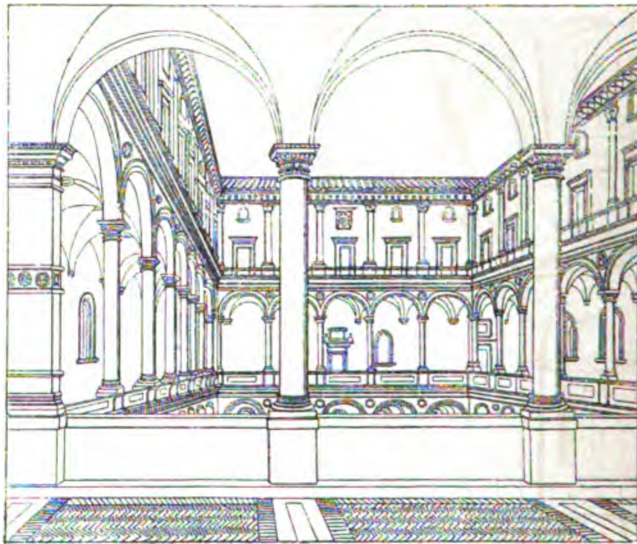


Fig. 347. Hof der Cancelleria zu Rom.

dem bescheidensten, zartesten Profil begnügt. Der Hof mit seinen in drei Geschossen durchgeführten Säulenhallen (Fig. 347) ist der edelste und schönste der ganzen Renaissance.[1] Dasselbe System der Façadenbildung mit geringen, wohlmotivirten Abweichungen wiederholte Bramante an dem Palazzo Giraud.[2] Im vatikanischen Palast erbaute er den durch Rafael's Loggien so berühmt gewordenen Cortile di San Damaso, der mit seinen schlanken edlen Pfeilerhallen einen überaus grossartigen Eindruck macht. Endlich leitete er eine Zeit lang den Bau der Peterskirche, von dem später zu reden sein wird.

Der bestimmende Einfluss, den Bramante auf seine Zeitgenossen übte, lässt sich in einer Reihe bedeutender Schöpfungen verwandter tüchtiger Meister verfolgen. Einer der gediegensten ist *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537), der in bescheidener, aber durchaus künstlerischer Wirksamkeit

[1] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40) Fig. 2. — [2] Ebenda Fig. 1.

manche kleinere Gebäude zu Siena erbaut hat. In Rom ist sein edelstes Werk die durch Rafael's Wand- und Deckengemälde berühmte ~~Villa~~ Farnesina,[1] eins der anmuthigsten Bauwerke dieser Zeit. Zwischen zwei vorspringenden Flügeln ist eine offene Pfeilerhalle eingeschlossen, an deren Gewölbe Rafael die Geschichte von Amor und Psyche malte. Sind die Räume im Innern anmuthig angeordnet und von reizvollen Verhältnissen,

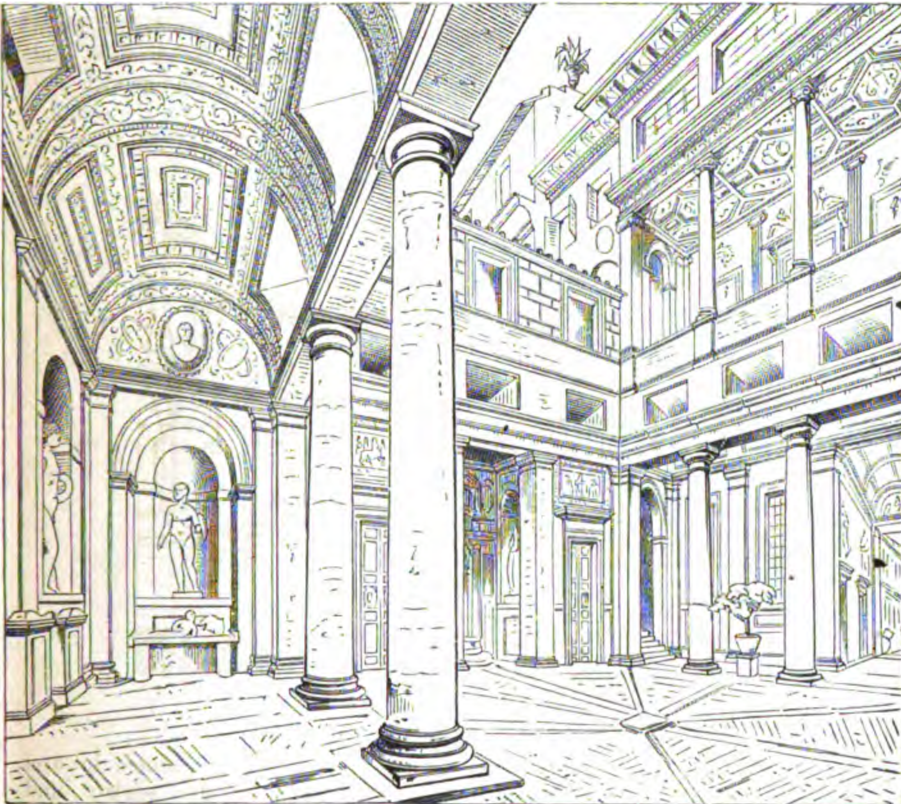


Fig. 348. Hof des Pal. Massimi zu Rom.

so erhält das Aeussere bei sparsamen Mitteln und geringem Material durch eine feine dorische Pilasterstellung eine edle Gliederung, der durch einen Fries von Genien mit Fruchtschnüren auch der Ausdruck des Heitern, Festlichen sich zugesellt. Auch der Palazzo Massimi mit seiner malerischen Vorhalle und einem anmuthigen Hof ist sein Werk (Fig. 348).

Sodann gehört hierher *Rafael* (1483—1520), der nicht bloss in den architektonischen Hintergründen seiner Fresken sich als bedeutender Baumeister erwies, sondern auch im Palazzo Pandolfini zu Florenz[2] sich

[1] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40) Fig. 3. — [2] Ebenda Fig. 4.

durch ein edles Kunstwerk ebenbürtig den ausführenden Meistern anschloss. Die Rustica-Einfassung der Ecken und die Umrahmung der Fenster mit Pilastern oder Säulen, welche dreieckige oder runde Giebel tragen, tritt an diesem und andern Bauten derselben Zeit zum ersten Mal auf. Auch am Bau von S. Peter war Rafael eine Zeitlang beschäftigt. — Einer der grandiosesten Paläste Rom's, der Palazzo Farnese von *Antonio da Sangallo* dem jüngeren, zeigt in seiner kolossalen Façade eine verwandte Behandlung, die jedoch durch die gedrängte Stellung der Fenster etwas schwerfällig wirkt. Der Haupteingang führt auf ein geräumiges Vestibül mit dorischen Säulen, Tonnengewölbe und Wandnischen, sodann auf einen mächtigen quadratischen Hof mit streng entwickelten Pfeilerhallen, welchen *Michelangelo* sammt dem grossartig wirkenden Kranzgesims der Façade hinzufügte. Ein kleineres Vestibül öffnet sich gegen eine imposante Loggia an der Rückseite, die, in den oberen Geschossen wiederholt, auch dieser Façade eine bedeutende Wirkung gibt. Endlich ist unter die Nachfolger Bramante's *Giulio Romano* zu rechnen, dessen Hauptwerk in Rom, die Villa Madama, noch in schmählichem Verfall deutliche Spuren ihrer ehemaligen Schönheit erkennen lässt. Seit 1526 leitete Giulio die Bauten des Herzogs Gonzaga zu Mantua, unter denen der Palazzo del Te mehr durch seine ausgedehnten Fresken, als wegen seiner etwas strengen und trockenen Architektur hervorragt.

Neben der römischen Schule bewahrt in dieser Epoche fast nur die Schule von Venedig eine selbständig bedeutsame Richtung, die fast ausschliesslich durch die umfassende und glänzende Thätigkeit des Florentiners *Jacopo Tatti*, genannt *Sansovino* (1479—1570) bestimmt wird. Auch er nimmt die strengere Behandlung der antiken Formen an, verbindet damit aber eine kräftigere Gliederung, ein üppigeres Leben der Dekoration, eine freiere, mehr malerische Anordnung, in der sich eine Nachwirkung der dekorativen Pracht der Frührenaissance erkennen lässt. Sein Meisterwerk schuf er 1536 in der Bibliothek von San Marco,[1] mit der es ihm gelang, neben den glanzvollen Monumenten der früheren Epoche wirksam und würdig in die Schranken zu treten. Die Façade ist nur klein, aber durch kräftige Gliederung unten mit dorischen, oben mit ionischen Wandsäulen, zwischen denen sich in beiden Geschossen unten auf Pfeilern, oben auf zierlichen Säulen freie Bogenhallen öffnen, brachte er eine mächtige Wirkung hervor, die durch den reichen plastischen Schmuck in den Bogenzwickeln, den Schlusssteinen und den Friesen sich aufs Höchste steigert und in der Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken einen lebendigen Abschluss erhält. Auf lange Zeit blieb dies unübertroffene Prachtstück für die venetianische Architektur mustergiltig, wie denn namentlich *Vincenzo Scamozzi* später an den seit 1582 erbauten Procuratie nuove die Bibliothek nachahmte. Ein anderer Prachtbau Sansovino's ist Palazzo Corner vom Jahr 1532, während er später an der Zecca und den Fabbriche nuove der veränderten Bestimmung entsprechend eine derbere, schlichtere Behandlung wählte.

Aber auch die anderen Städte Italiens wetteifern in dieser glanzvollen Epoche mit Bauwerken, denen das Gepräge edler Würde und hoher künstlerischer Freiheit aufgedrückt ist. Verona hat seinen *Michele Sanmicheli*

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40) Fig. 11.

(1484—1559), von dessen Begabung der einfach anmuthige Rundbau der Madonna di Campagna, die köstliche Capella Pellegrini bei S. Bernardino, die Paläste Bevilacqua, Canossa und Pompei (Fig. 349), sowie die in derbem festungsartigem Charakter durchgeführten Stadtthore P. Nuova, P. Stuppa und P. San Zenone zeugen. In Venedig ist von ihm der machtvolle Pal. Grimani. Ein andrer Veroneser Meister, *Gio. Maria Falconetto* (1458 bis 1534), erbaute in Padua den Pal. Giustiniani mit dem behaglichen Hof und den reizenden Gartenhäusern desselben, sowie mehrere Thore der Stadt. Zugleich entstand dort unter *Andrea Riccio,* genannt *Briosco,* der als Meister dekorativer Plastik berühmt war, 1520 der grandiose Bau von S. Giustina, in welchem das Vielkuppelsystem von S. Antonio (und von S. Marco in Venedig) in die strengen Formen klassischer Bauweise übersetzt und zu bedeutender Raumwirkung entwickelt wird.

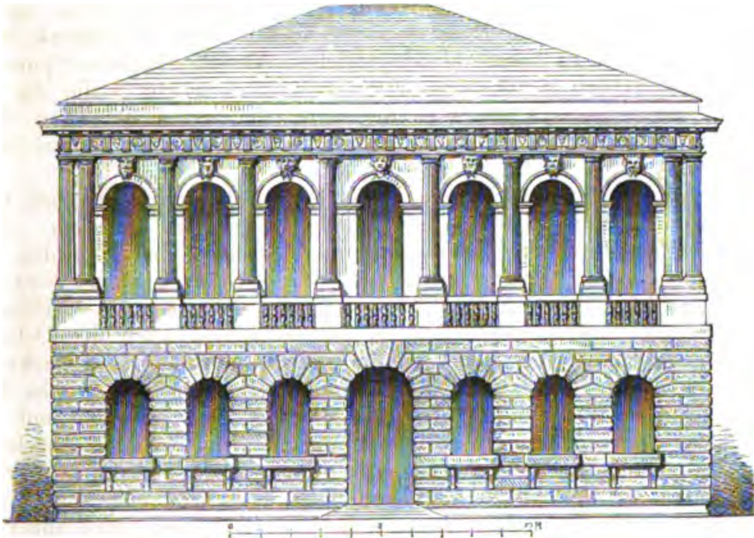


Fig. 349. Pal. Pompei zu Verona.

Mit dem gewaltigen Geist *Michelangelo Buonarroti's* (1475—1564), der in allen drei Künsten Unvergleichliches schuf und auf lange Zeit fast jede schöpferische Kraft dämonisch beherrschte, tritt ein Wendepunkt in die Geschichte der Architektur. Von mächtigem subjectivem Drange getrieben, sprengte er die Gesetze des architektonischen Schaffens, componirte nur im Grossen, auf gewaltige Gesammtwirkung hin und war wenig um die Gestaltung des Einzelnen bekümmert. Zu seinen früheren Bauten gehört die unausgeführt gebliebene Façade für San Lorenzo zu Florenz und die in derselben Kirche 1529 erbaute etwas kleinlich durchgeführte Grabkapelle der Mediceer, die durch seine Skulpturen eine höhere Bedeutung erhält. In Rom rührt von ihm, ausser den bereits erwähnten Arbeiten am Palazzo Farnese, die Anlage des Kapitols mit seinen Gebäuden, von unvergleichlich malerischem Reiz, die wunderliche und unbedeutende,

seiner spätesten Zeit angehörende Porta Pia und vor allen Dingen der Ausbau der Kuppel von S. Peter.[1] Im Jahre 1506 war der Neubau der Kirche in gewaltigen Dimensionen von Bramante begonnen worden. Er sollte in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit grossartiger Kuppel und nach lombardischer Weise halbrund geschlossenen Quer- und Chorarmen sich erheben. Nach Bramante übernahm Rafael den Bau, für den er die Anlage eines ausgedehnten Langhauses entwarf. Bald darauf kam der Bau in Peruzzi's Hände, der auf den vier Ecken kleinere Kuppeln hinzufügte. Endlich im Jahre 1546 übernahm der 72jährige Michelangelo unentgeltlich „zur Ehre Gottes" die Bauführung, entwarf einen neuen Plan, mit dem er auf die ursprüngliche Bramantische Idee eines griechischen Kreuzes zurückging, und führte in rüstigem Baubetrieb die Chortheile in ihrer äusseren Bekleidung, die gewaltigen vier Hauptpfeiler mit ihren Bögen und darüber den Tambour der Kuppel auf. Für die Kuppel selbst entwarf er ausführliche Pläne und ein grosses Hilfsmodell, nach welchem dann der Riesenbau nach seinem Tode vollendet wurde. Wie er in den Maassen bei 140 Fuss Durchmesser und 405 Fuss Scheitelhöhe über das grosse Florentiner Vorbild Brunellesco's hinausging, so überbot er dasselbe noch weit mehr durch die mustergiltige künstlerische Entwicklung und Gliederung. Zunächst gewann er durch die grossen Zwickel einen Uebergang aus dem Viereck in den Kreis, dessen vollendet schöne Rundung er an dem hoch emporgeführten Tambour zur schönsten Wirkung brachte. Durch sechzehn Doppelpilaster gab er diesem Theil eine edle Gliederung, und durch eben so viele grosse Fenster eine Fülle von Licht, dessen luftige Töne den gewaltigen Bau wunderbar leicht erscheinen lassen. Die Wölbung selbst, ebenfalls klar gegliedert und mit harmonisch wirkenden Mosaiken bedeckt, schwingt sich in schlanker Form empor, die sowohl im Innern wie im Aeussern den Eindruck vollendet leichten, mühelosen Schwebens gibt. Nach aussen gliedert ein frei vortretender Säulenkranz den Tambour, über welchem das unvergleichliche Profil der Kuppel mit schöner Schwingung aufsteigt und in der schlanken Laterne seinen krönenden Abschluss findet. Seit 1605 führte *Carlo Maderna* den Bau weiter, vernichtete aber für die Vorderseite die Wirkung der Kuppel durch die bedeutende Verlängerung des Schiffes, womit die innere Ausdehnung der Kirche zwar auf 600 Fuss stieg, die Harmonie der ursprünglichen Idee aber unwiederbringlich zerstört wurde. Seit 1629 führte *Bernini* den Bau, dem er besonders die prachtvolle Vorhalle anfügte, sodann aber 1667 durch die riesigen Doppelcolonnaden, welche den Platz umfassen, der ganzen Anlage den Abschluss gab. Abgesehen von der Verlängerung des Vorderschiffs, wird die innere Wirkung der Kirche (Fig. 350) durch die barocken Details und die überladene Dekoration nicht wenig beeinträchtigt. Ausserdem können wir das Tonnengewölbe mit dem massenhaften Pfeilerbau technisch nur als einen Rückschritt betrachten. Trotz alledem übt der gewaltige Bau im Innern wegen seiner schönen, weiten Verhältnisse und der edlen Anlage der Hauptheile eine Wirkung aus, die wir zwar nicht eigentlich kirchlich, aber doch in ihrer Weise wahrhaft feierlich und erhaben nennen müssen. Die Façade dagegen ist eine unleidliche kleinlich disponirte Riesendekoration.

Das Beispiel der Peterskirche war für den ganzen Kirchenbau der

[1] Denkm. der Kunst Taf. 87 (V.-A. Taf. 52) Fig. 1—7.

folgenden Zeit entscheidend. Das dort befolgte System eines tonnenge-

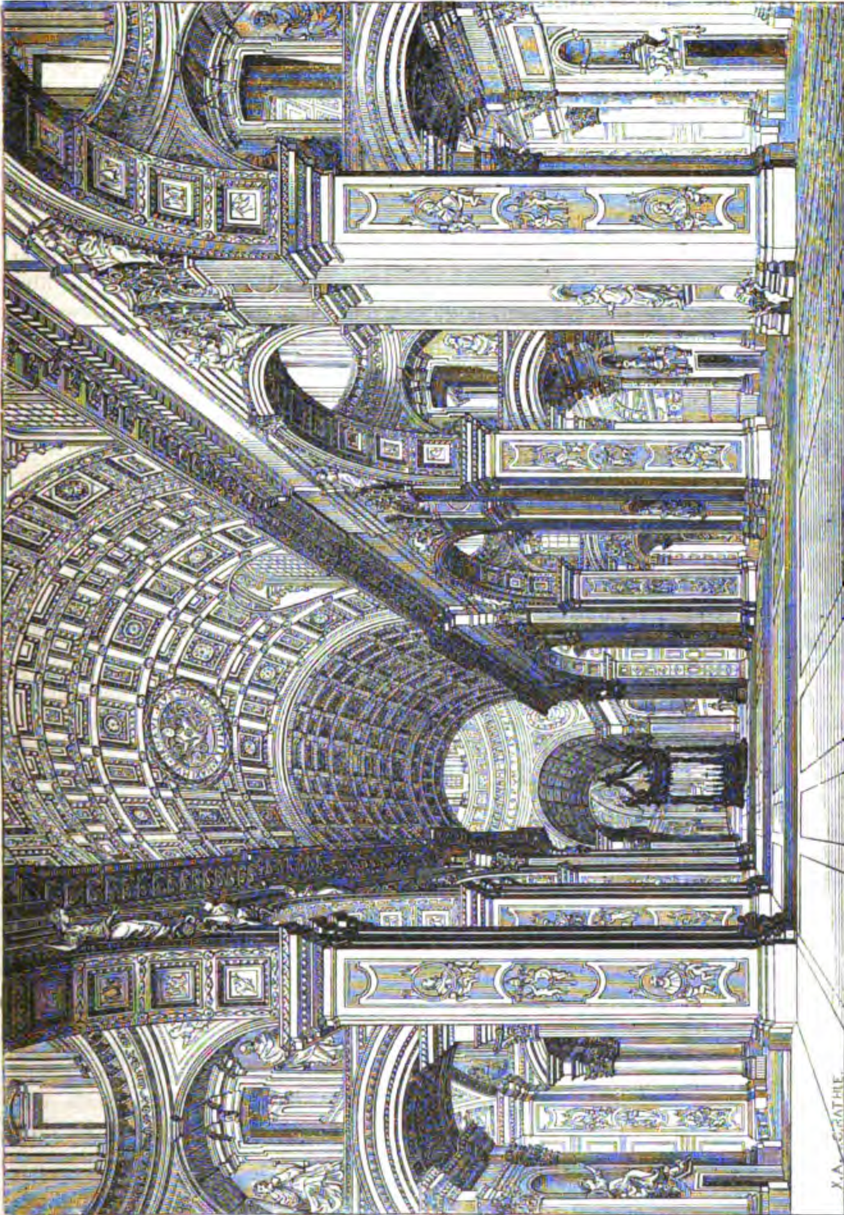


Fig. 350. Inneres der Peterskirche zu Rom.

wölbten Langhauses mit massigem Pfeilerbau und einer Kuppel auf dem Kreuzschiff wurde fast ohne Ausnahme adoptirt. Aber auch in anderer Hin-

sicht war das Schaffen Michelangelo's noch weit verhängnissvoller für die Entwicklung der Architektur, da durch ihn zum ersten Mal das Beispiel einer Willkür gegeben wurde, die in der Folge den Barockstyl hervorbrachte. Indess waren einige der ausgezeichneten unter seinen jüngeren Zeitgenossen ernst und selbständig genug, um sich zwar nicht frei von seinem Einfluss, aber fern von Verirrungen zu erhalten. Eine hohe, strenge Auffassung der Antike ist ihnen gemeinsam, und ihre Bauten haben durchweg ein würdiges, bedeutendes Gepräge, aber man fühlt ihnen doch eine gewisse Kälte der Reflexion an, die den Charakter der zweiten Hälfte dieser Epoche bezeichnet. Uebereinstimmend damit waren sie denn auch für die Begründung der Theorie ihrer Kunst thätig, und ihre Lehrbücher bildeten lange Zeit den Canon für die Architekten.

Der ältere von diesen Meistern ist *Vignola*, eigentlich *Giacomo Barozzio* (1507—1573), dessen Hauptbauten das Schloss Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom sind. Neben ihm war der auch als Maler bekannte Aretiner *Giorgio Vasari* (1512—1574) thätig, als dessen Hauptwerk das Gebäude der Uffizien zu Florenz gilt. Gemeinsam mit Vignola erbaute er auch die prächtige Villa Papst Julius III., vor der Porta del Popolo zu Rom. Der dritte in der Reihe ist der Vicentiner *Andrea Palladio* (1518—1580), dessen Hauptwerke sich in Vicenza und Venedig finden. In Vicenza baute er die majestätischen Hallen der sogenannten Basilica (das Stadthaus) und das Teatro olimpico, in welchem er einen interessanten Versuch machte, das Theatergebäude der Alten zu erneuern; sodann eine Anzahl von Privatpalästen, unter welchen der kraftvoll derbe Pal. Marcantonio Tiene, der edle Pal. Chieregati (jetzt Museum), der überreich dekorirte Pal. Barbarano sowie die als Centralanlage mit mittlerer Rotunde behandelte Villa Caprarola die wichtigsten sind. In Venedig rührt von ihm der unvollendete Hofbau des Klosters der Carità, der jetzigen Kunstakademie, und die Kirchen del Redentore[1] und S. Giorgio maggiore.

Einer der grössten und originellsten Meister dieser Epoche ist *Galeazzo Alessi* aus Perugia (1500—1572), dessen Wirken hauptsächlich Genua angehört. Hier gestaltete sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, begünstigt durch eine reiche, prachtliebende Aristokratie, ein Palaststyl, welcher wieder durch selbständige Ausbildung eines bisher weniger beachteten Elementes zu neuen grossartigen Wirkungen gelangte. Seine ästhetischen Bedingungen ergaben sich aus der örtlichen Beschaffenheit der Lage. Die Enge der genuesischen Strassen liess die Rücksicht auf die Façadenbildung als eine untergeordnete erscheinen, und in dieser Hinsicht verzichteten die genuesischen Meister auf edlere Formen und Verhältnisse. Die Beschränkung des Raums und das stark ansteigende Terrain gestatteten zumeist ebenso wenig bedeutende Hofanlagen, und so verfiel man darauf, eine imposantere Wirkung in der glänzenden Ausbildung des Vestibüls und der Treppe zu suchen. Beide waren bisher zwar würdig, aber mässig angelegt worden, letztere gewöhnlich rechts oder links vom Eingang in einer Ecke des Hofes einfach aufsteigend. In Genua machte man aus dem Vestibül eine weite und hohe Halle, deren Gewölbe oft von freistehenden Säulen getragen wird. Den Aufgang der Treppe verband man damit, legte ihn in die Hauptaxe,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40) Fig. 8 und 9.

liess sie sodann in zwei Armen, die auf einfachen oder gekuppelten Säulen ruhen, hinaufführen und schloss diese imposante Perspektive oft mit einer dekorirten Brunnennische ab. Nach 1550 wurde von *Rocco Pennone* der Palazzo ducale erbaut, dessen Treppe als eins der frühesten Werke dieser Art gilt. Die edelste Ausbildung erhielt dieser Styl durch Galeazzo, der im Palazzo Spinola und noch mehr in dem jetzt verwüsteten Palazzo Sauli[1] vollendete Beispiele grossartiger Raumwirkung hinstellte (Fig. 351). Im Kirchenbau verdient seine prächtige S. Maria da Carignano zu Genua schon deswegen vorzügliche Beachtung, weil hier eine schön und consequent durchgeführte Nachbildung von S. Peter, wie Michelangelo ihn entworfen, erhalten ist.

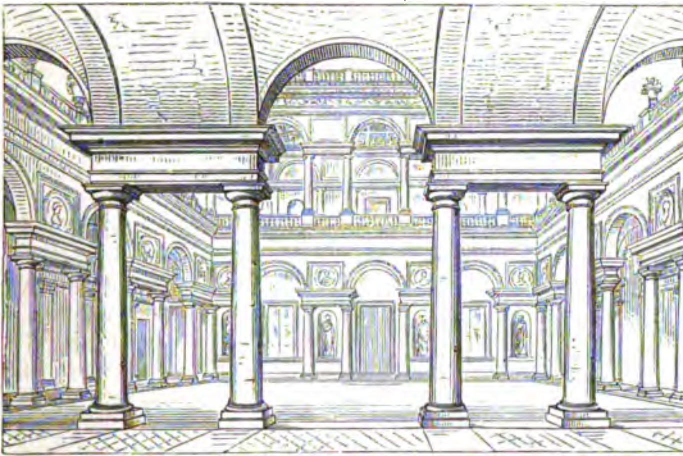


Fig. 351. Hof von Pal. Sauli in Genua.

Dritte Periode: Barockstyl.

(1600—1800.)

Hatte das 16. Jahrhundert in seinen künstlerischen Schöpfungen den Charakter edler Ruhe und maassvoller Schönheit bewahrt, so begann das 17. Jahrhundert mit einer Entfesselung der subjektiven Willkür, mit einer gewaltsamen Uebertreibung der Formen, die den leidenschaftlichen, zügellosen, üppig entarteten Sinn dieser Zeit genugsam bekundet. Was die früheren Epochen hervorgebracht, erschien jetzt nicht mehr genügend. Man verlangte nach gewaltigeren Massen, reicherem Detail, wirksamerer Gliederung und malerischen Effekten. Diese wusste man durch kolossale Anlagen, überraschende perspektivische Kunstgriffe, Vervielfachung der Glieder, namentlich durch Häufung von dekorativen Säulen- und Pilasterstellungen hervorzubringen. Der Palastbau griff jene Grundzüge einer imposanteren Anlage auf, welche die Schule von Genua angegeben hatte, und suchte

[1] Denkm. der Kunst Taf. 71 (V.-A. Taf. 40) Fig. 7.

fortan mehr in riesigen Vestibülen und Treppenhäusern, als in edler, mässiger Durchführung sein Heil. Die Höfe wurden vernachlässigt, meistens zu einem nüchternen Pfeilerbau herabgedrückt, dem nur bisweilen durch eine kolossale Loggia eine effektvollere Wirkung zu Theil wird. Eine Ausnahme bilden die prächtigen Säulenhallen des Palazzo Borghese zu Rom, welche im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts von *Martino Lunghi* d. Aeltern erbaut wurden; aber auch hier ist durch die Verdoppelung der Säulen ein überwiegend prunkvoller Effekt erstrebt, der freilich durch die grossartigen Verhältnisse mit bedingt ist. Verwandte Behandlung und ähnliche Grossartigkeit zeigt der herrliche Hof des Palastes der Brera zu Mailand, seit 1618 von *Richini* erbaut.

Der bedeutendste Meister dieser Epoche ist *Lorenzo Bernini* (1589 bis 1660), der auch als Bildhauer thätig war. Von seinen Bauten an S. Peter, namentlich der imposanten Colonnade, sprachen wir schon. Die ganze Verirrung, den dekorativen Wahnsinn des Barockstyls bewies er an dem kolossalen Bronzetabernakel des Hauptaltars in der Peterskirche. Dagegen zeigen die Scala regia des Vatikans, sowie die gewundene Treppe im Palazzo Barberini sein Talent für grossartige, malerisch wirksame Anlagen.

Sein Nebenbuhler *Francesco Borromini* (1599—1667) suchte durch gewaltsame Verschnörkelung und wilde Uebertreibung seinen Gegner zu überbieten. Bei ihm verschwindet die gerade Linie fast ganz aus der Baukunst, die Grundrisse werden aus einwärts und auswärts geschwungenen Curven zusammengesetzt wie an der Kirche der Sapienza und an S. Agnese auf der Piazza Navona zu Rom, und selbst die Giebel, die Fensterbekrönungen, die Gesimse werden unterbrochen, so dass jede strengere Composition aufhört und alles wie im Taumel durch einander zu schwanken scheint.

Wo noch ein Anschliessen an ältere Muster stattfindet, wird dagegen noch manches bedeutende, würdigere Werk aufgeführt, wenn auch die Richtung auf prunkvolle malerische Wirkung nicht zu verkennen ist. So bietet der Pal. Pesaro zu Venedig (Fig. 352) ein glänzendes Beispiel der Nachwirkung von Sansovino's Bibliothek; so bildet der Palast der Universität zu Genua den dortigen Hallen- und Treppenbau zur denkbar höchsten Grandiosität der Anlage aus.

Im 18. Jahrhundert kam man von der Ueberschwänglichkeit der früheren Zeit zurück und suchte in einfacherer Behandlung, im Wiederanknüpfen an Palladio und Vignola eine neue klassische Richtung anzubahnen. Aber obwohl manches tüchtige Werk errichtet wurde, ging doch die schöpferische Kraft immer entschiedener auf die Neige, und eine stärkere Nüchternheit und Kälte bestätigt den Mangel eines frischen, lebensfähigen Prinzips. Die Hauptsache sind in dieser Zeit die kolossalen Fürstenresidenzen, in welchen sich der moderne Despotismus grandios, aber auch mit aller Willkürlichkeit ausprägt. Vielleicht ist kein Beispiel geeigneter, einen Begriff von diesen riesigen Bauten zu geben, als das von *Luigi Vanvitelli* erbaute Lustschloss Caserta bei Neapel mit seiner ungeheuren dreistöckigen Anlage, dem imposanten Treppenhause, dem Park sammt seinem Aquädukt und grossartigen Wasserkünsten.

---

b. In den übrigen Ländern.[1]

Während in Italien die Renaissance mit siegreicher Gewalt durchgedrungen und fast ausschliesslich zur Herrschaft gelangt war, hielten die übrigen Länder noch lange an den Traditionen der Gothik fest, und bis tief ins 16. Jahrhundert erlebte diese letzte Architekturform des Mittelalters jene späte Nachblüthe, deren theils nüchterne, theils dekorativ überladene Richtung wir bereits kennen gelernt haben. Nun dringt aber durch die vielfachen Wechselbeziehungen zu Italien die Renaissance allmählich ein und erzeugt eine Zeitlang ein wahres Chaos von Formen, da man von

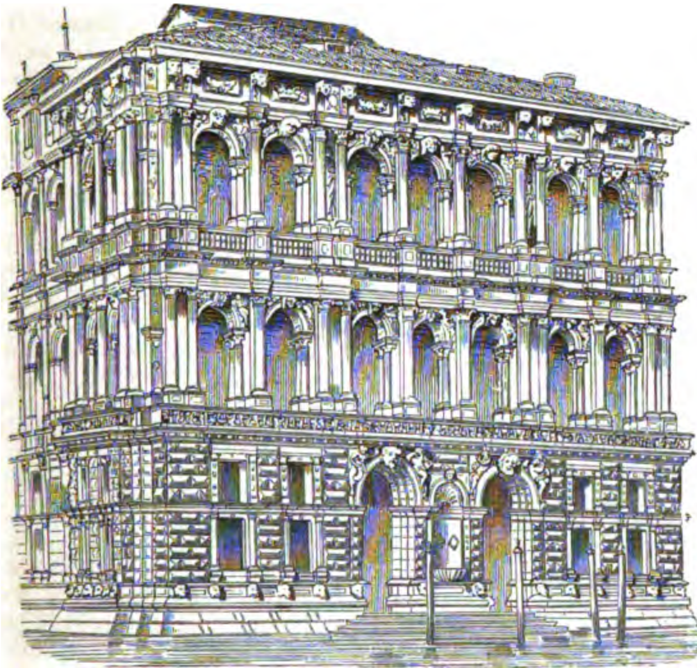


Fig. 352. Pal. Pesaro zu Venedig.

der tief eingewurzelten Gothik nicht lassen mochte und in wunderlicher Vermischung ihre Details mit denen der neuen Bauweise zugleich verwendete. Und selbst wo man die antiken Glieder ausschliesslich zu gebrauchen begann, liess man im Aufbau, in der Gesammtfassung, in der Construktion oft noch die gothischen Principien walten. Manches anziehende, aber auch manches wunderliche Werk entsprang diesem seltsamen Gährungsprocess. Erst mit dem 17. Jahrhundert wurde der italienische Styl allgemeiner zur Geltung gebracht, aber nicht mehr in der edlen strengen Weise der goldnen Zeit, sondern in dem theils kalt regelrechten, theils barock überladenen Styl der späteren Epoche. Unter der Herrschaft dieser Principien erlosch denn

[1] Denkm. der Kunst Taf. 87 A, 91 und 91 A (V.-A. Taf. 53).

bald jeder selbständig nationale Hauch in der Architektur des Abendlandes, und sogar bis in die fernen Gebiete des Ostens und des äussersten Westens, bis in die Regionen der anderen Hemisphäre drangen mit der europäischen Civilisation die Bauvorschriften des Vignola, Serlio und Palladio, so dass die neuerstandene römische Architektur noch einmal und zwar viel umfassender, als bei der ersten römischen Weltherrschaft, ihren Eroberungszug über die ganze civilisirte Erde machte.

In **Frankreich**[1] wurde die Renaissance durch italienische Künstler eingeführt, namentlich durch den von Louis XII. berufenen *Fra Giocondo.* Dennoch reagirte die mittelalterliche Bauweise gegen den neuen Styl, der sich oft mit seinen zierlichen Details einer in Anlage, Construktion und Gliederung noch völlig gothischen Architektur fügen muss. Eins der originellsten Beispiele dieser Stylverschmelzung ist die 1532 begonnene Kirche St. Eustache zu Paris, eins der reichsten und geschmackvollsten der Chor von S. Pierre in Caen (Fig. 353). Aber auch im Schlossbau bekunden die hohen Dächer, die zahlreichen Erker und Thürme, der Wald von hohen Giebeln und phantastisch ausgebildeten Schornsteinen die Vorliebe für die malerisch bunte Compositionsweise des Mittelalters, die freilich jetzt zu einer um so wunderlicheren Mischform sich umgestaltete, als die aufgezwungenen Details klassischer Architektur mit diesem Style einen schneidenden Widerspruch bilden. Das Hauptbeispiel dieser bizarren Bauart ist das 1523 durch *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, begonnene Schloss zu Chambord.[2] An kleineren Bauten, wie an dem unfern Tours gelegenen Schloss von Chenonceau (Fig. 354) und dem Schloss von Azay-le-rideau entfaltet dieser Mischstyl oft eine überaus anmuthige malerische Wirkung. Etwas strenger in der Composition, dabei im Einzelnen von eleganter Behandlung ist das für Franz I. erbaute Schloss von Blois; originell und von lebendiger Wirkung die sogenannte „maison de François I.", welche neuerdings nach Paris versetzt worden ist. Hieher gehört auch das Schloss von Fontainebleau, unregelmässig in der Anlage und mit Benutzung älterer Theile ausgeführt, mehr durch die bedeutende Ausdehnung und den reichen malerischen Schmuck des Innern als durch edle architektonische Ausbildung bemerkenswerth.[3]

Indess fand doch im Laufe des Jahrhunderts ein Umschwung zu Gunsten einer ruhigeren Anlage und strengeren Compositionsweise statt; so bereits an dem in der Revolution zerstörten Schloss „Madrid", welches Franz I. im Bois de Boulogne zum Andenken seiner Gefangenschaft errichten liess. Auch hier finden wir einen französischen Baumeister *Pierre Gadier.* Die seit 1541 durch *Pierre Lescot* (c. 1510—1578) erbaute Westfaçade des Hofes im Louvre (Fig. 355) ist das glanzvollste Beispiel der vollendeten, reich entwickelten und edel dekorirten französischen Renaissance.[4] Auch das 1533 begonnene jüngst zerstörte Hôtel de Ville zu Paris war ein glänzendes Werk dieser Richtung. Im Uebrigen dringt der neue Styl in die bürgerlichen Kreise nur langsam ein, so dass bei den Rathhäusern und städtischen Wohngebäuden noch längere Zeit die gothischen Formen sich mit denen der Renaissance mischen. So in dem prächtigen Stadthaus von Orléans und nicht minder in dem kleineren, aber noch reicher ausgebildeten zu Beaugency. Auch zahlreiche Schlösser des Adels, namentlich im Loiregebiet,

[1] Vgl. meine Geschichte der französischen Renaissance. Stuttgart 1868. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53) Fig. 1. — [3] Ebenda Fig. 3. — [4] Ebenda Fig. 2.

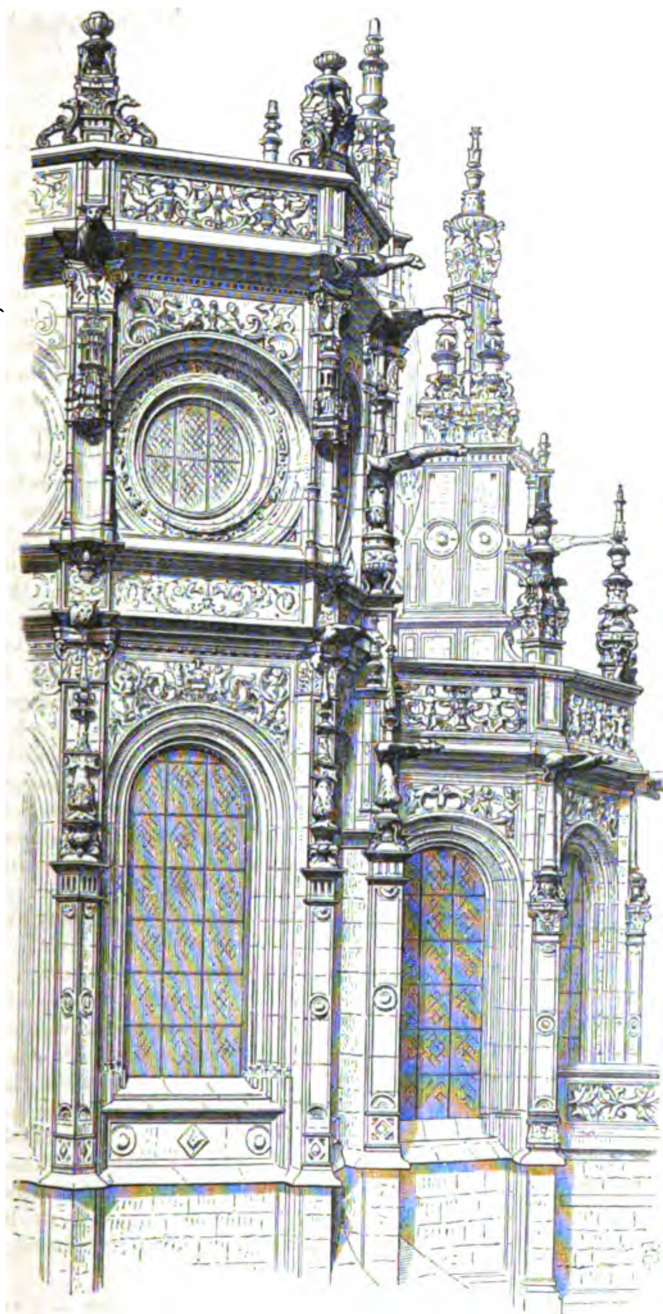


Fig. 353. Chor von S. Pierre in Caen.

erheben sich in den zwanglos malerischen, heiter spielenden Formen dieses Styles. Um die Mitte des Jahrhunderts, mit der Regierungszeit Heinrichs II., tritt eine mehr schulmässige Behandlung der klassischen Formen, gestützt auf Studien in Italien, in ihr Recht, und es sind mehrere einflussreiche Meister, welche diese Auffassung bald zur Herrschaft bringen. So *Philibert de l'Orme* (c. 1515—1570), der für Diana von Poitiers das in der Revolution zerstörte Schloss Anet erbaute, von welchem ein prächtiges Fragment in der École des beaux arts zu Paris aufgestellt ist. Noch grossartiger ist sein Plan für die seit 1564 begonnenen Tuilerien, an welchen übrigens gewisse

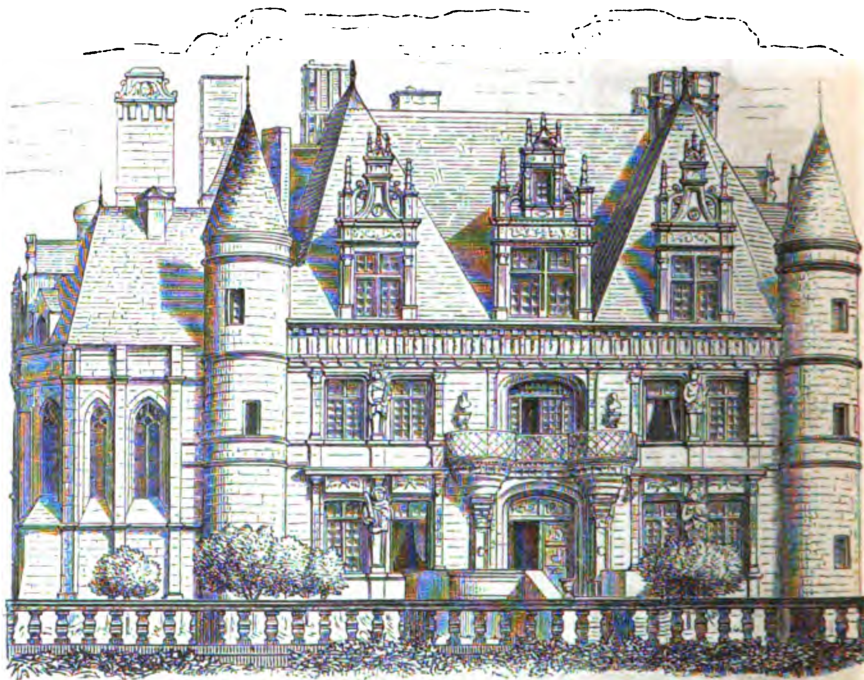


Fig. 354. Schloss Chenonceau.

barocke Elemente bereits zur Erscheinung gelangen. Sein Nachfolger bei diesem Bau war *Jean Bullant* (c. 1515 bis 1578), der vorher für den Connetable von Montmorency das noch vorhandene Schloss Ecouen errichtet hatte. Auch der mehr durch seine Stiche und Aufnahmen als durch eigene Schöpfungen bemerkenswerthe *Jacques Androuet du Cerceau* ist hier besonders wegen seines trefflichen Werkes über die berühmtesten Schlösser Frankreichs zu nennen.

Die Zeiten der religiösen Wirren und der Bürgerkriege waren der Entfaltung der Künste minder günstig, und die derbere Ausdrucksweise, welche die Architektur gegen Ausgang des Jahrhunderts annimmt, steht im Zusammenhang mit dem Charakter dieser leidenschaftlich bewegten Zeit. Erst mit Heinrich IV. beginnen bessere Tage, und die unter ihm entstandenen

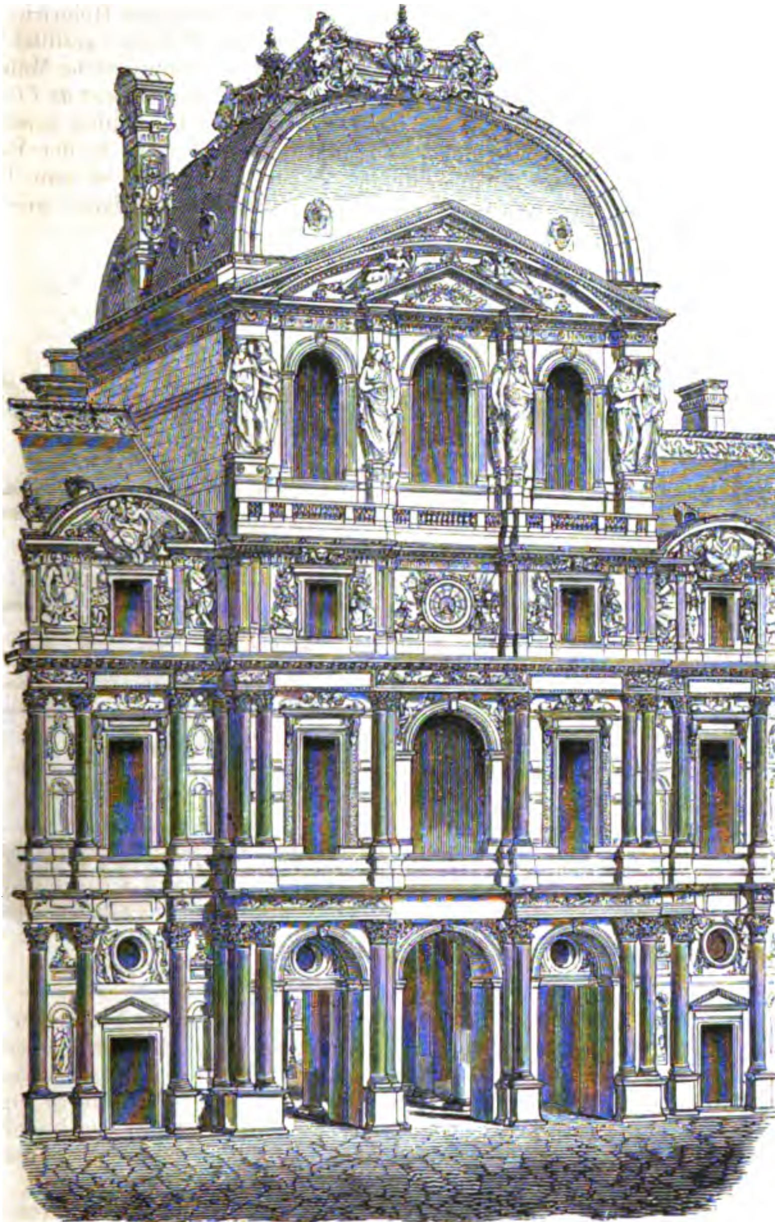


Fig. 355. Von der Hoffaçade des Louvre zu Paris.

Werke tragen das Gepräge einer gewissen derben Tüchtigkeit, welcher man den Ernst der umgestalteten öffentlichen Zustände anmerkt. Unter ihm wurden umfangreiche Bauten am Schloss zu Fontainebleau und besonders am Louvre ausgeführt, dessen lange Galerie zur Verbindung dieses Palastes mit den Tuilerien jetzt vollendet ward. Der bedeutendste Meister dieser Zeit war *Salomon de Brosse*, welcher nach Heinrichs IV. Tode für Maria von Medici den stattlichen aber etwas nüchternen Palast des Luxembourg in Paris erbaute, dessen lange Galerie Rubens mit einem berühmten Gemäldecyklus schmückte. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts verbindet sich eine gewisse trockene Behandlung der Formen bei grossartigen Anlagen im Ganzen mit einer üppig übertriebenen Dekoration, die namentlich im Innern zur Anwendung kommt. Dieser prahlerische und doch innerlich nüchterne Styl ist der getreue Ausdruck der Regierungszeit und des Charakters von Ludwig XIV.; so wenig man diesem eitlen Monarchen mit Recht das Prädikat des Grossen zugestehen kann, so wenig lebt in seinen Bauten trotz ihrer Kolossalität eine wahrhafte Grösse. Das Schloss von Versailles, erbaut von *Jules Hardouin Mansart*, ist das Hauptwerk dieser Richtung. Bedeutsamer ist desselben Meisters grossartiger Invalidendom in Paris, dessen Kuppel, namentlich im Aeusseren, einen glücklichen, elegant gezeichneten Umriss bietet. Nicht minder ansehnlich, wenn auch weniger gelungen im Aufbau ist der mächtige Kuppelbau des Pantheon (Ste. Geneviève), im 18. Jahrhundert von *Soufflot* errichtet.

In der letzten selbständigen Aeusserung des französischen Baugeistes, dem sogenannten Rococo oder Styl Louis' XV, der vornehmlich in der zierlich reichen Innendekoration manches Graziöse leistet, ist zwar die individuelle Phantasie bis aufs Aeusserste in Willkür aufgegangen, aber zugleich mit einem unleugbaren Geschick und einer gewissen phantastisch pikanten Laune verbunden. Der Rococostyl ist, im Gegensatze zum pompösen, gravitätischen, derb überladenen Barocco, die spielende Auflösung aller strengeren Gesetze der Architektur. An Stelle der kräftigen Pilaster- und Säulenstellungen, welche früher mit ihren Gesimsen die Wandflächen gliederten, bleibt nur ein leichtes geschnitztes und vergoldetes Rahmenwerk von zierlichen Stäben bestehen, welche sich mit bizarren Windungen und Schnörkeln verästeln, allerlei Muschelwerk aufnehmen, luftige Blumenranken mit Vögeln dazu gesellen und mit diesem phantastischen Gewebe die Wände und Decken einfassen und überspinnen. Um den Muthwillen aufs Höchste zu treiben, weicht man dabei jeder Symmetrie in der Zeichnung aus und sucht vielmehr den Hauptreiz darin, so unberechenbar wie möglich die einzelnen Motive an einander zu reihen. In diesen geistreichen, kecken, graziösen, jeden Ernst ausschliessenden Gebilden ist der Charakter jener Epoche des Leichtsinns, welcher das Leben nur im Rausch des flüchtigsten Genusses gelten liess, mit überraschender Wahrheit zum Ausdruck gekommen. Die Zeit Ludwigs XVI. lenkt zu einer ernstvolleren Behandlung zurück und sucht durch Aufnahme eines strengeren Studiums der Antike für die Architektur neue Grundlagen zu gewinnen. Nicht frei von einem Anfluge von Pedanterie, ist den Werken jener kurzen Epoche doch ein liebenswürdiger Zug von Anmuth eigen, der indess bald darauf in der napoleonischen Epoche (Styl des empire) zu steifem Schablonenthum, zu äusserlich prahlerischer, innerlich nüchterner Grandezza sich umwandelt.

Weit üppiger gestaltet sich der neue Styl in **Spanien**, wo er eben-

falls gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts zuerst in völlig dekorativer Weise auftaucht. Aber er verbindet sich hier aufs Lebendigste mit den ohnehin schon glänzend reichen Detailformen aller früheren Style der Halbinsel, vorzüglich des maurischen und gothischen. Aus diesen Elementen erblüht hier eine Frührenaissance, die an zauberhaftem Reiz, an siegreicher phantastischer Gewalt, an Intensität des Lebensgefühles bei aller Willkür und Launenhaftigkeit wahrhaft Staunenswerthes erreicht. Mit Recht nennt man daher diesen Styl den Plateresken- oder Goldschmiedstyl. Namentlich die Höfe der Klöster und Paläste zeigen eine Ausstattung, welche dem Schmuck der Höfe der Alhambra an Reichthum nahe kommt, freilich an Feinheit und Anmuth hinter jenen maurischen Werken zurückbleibt. So ist der Hof im Palast del Infantado zu Guadalaxara ein prunkendes Gemisch von denkbar höchstem Glanz. Die breiten kielförmigen Bögen mit ihren gezackten Säumen ruhen unten auf dorisirenden, oben auf vielfach gewundenen Säulen mit bunt dekorirten Schäften, die obendrein mit gothischen Zwergfialen bekrönt sind. — Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mässigt und mildert sich dieser Styl, indem er zwar den ihm eigenthümlichen Reichthum der Dekoration beibehält, aber im Ganzen sich mehr den Hauptformen der italienischen Renaissance fügen lernt. Als ein prächtiges Beispiel dieser edleren Phantastik nennen wir die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo,[1] welche 1546 vollendet wurde (Fig. 356). Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Philipp II. gelangt der strengere klassische Styl zur Geltung, der jedoch hier, gewiss nicht ohne tiefere Begründung, eine düstere Massenhaftigkeit, eine schwerfällige Grandezza annimmt. Als das Hauptwerk dieser Richtung ist das von 1563—84 erbaute Kloster des Escurial zu nennen.

Die **Niederlande** haben anfangs einen zierlichen Dekorationsstyl, in welchem sich gothische Motive mit klassischen oft anmuthig mischen, wie an der 1538 vollendeten Kirche St. Jacques zu Lüttich. Später dringt auch hier die strengere Renaissance ein, wie sie das Rathhaus zu Antwerpen vom Jahr 1560, die neueren Theile des Rathhauses zu Gent (seit 1595), das prächtig geschmückte giebelreiche Stadthaus zu Leiden, 1599 vollendet, ferner die von *Rubens* erbaute Kirche St. Charles zu Antwerpen vom Jahr 1614, und noch entschiedener, wenngleich etwas nüchtern, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts von *Jacob van Campen* erbaute Rathhaus zu Amsterdam zeigen.

Der schon stark barocke Styl der Niederlande mit seinen Backsteinmauern, die durch hohe phantastisch geschwungene Giebel und ähnlich behandelte Dacherker bekrönt werden, verbreitet sich durch die nordöstlichen Küsten Deutschlands, besonders aber nach **Dänemark**.[2] Hier ist es die Regierungszeit des trefflichen Christian IV. (1593 bis 1648), welche eine Reihe von stattlichen Gebäuden in jenem derben und malerischen Styl hervorbringt. Das Hauptwerk ist das Schloss Fredericksborg, zwischen 1560 und 1570 erbaut, einige Meilen nördlich von Kopenhagen gelegen, neuerdings nach einem verderblichen Brande wieder aufgebaut. Die hohen Giebel, die zahlreichen Thürme, die polygonen Erker sind Elemente, welche aus dem Mittelalter in diesen Styl hinübergetragen wurden. Aehnlich, nur

[1] Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53). — [2] *L. de Thurah*, den Danske Vitruvius. Kopenhagen. 2 Bde. Fol.

kleiner ist das Schloss Rosenberg zu Kopenhagen, 1604 durch Christian IV. erbaut; sodann das bedeutende Schloss Kronburg bei Helsingör, von c. 1574, ausnahmsweise ganz in Quadern errichtet, während bei den übrigen Gebäuden dieses nordischen Styles nur die architektonischen Glieder aus Haustein, die Masse in Backstein ausgeführt ist. Weiter gehören hieher das Schloss Nyekjöbing auf der Insel Falster, besonders aber die stattliche

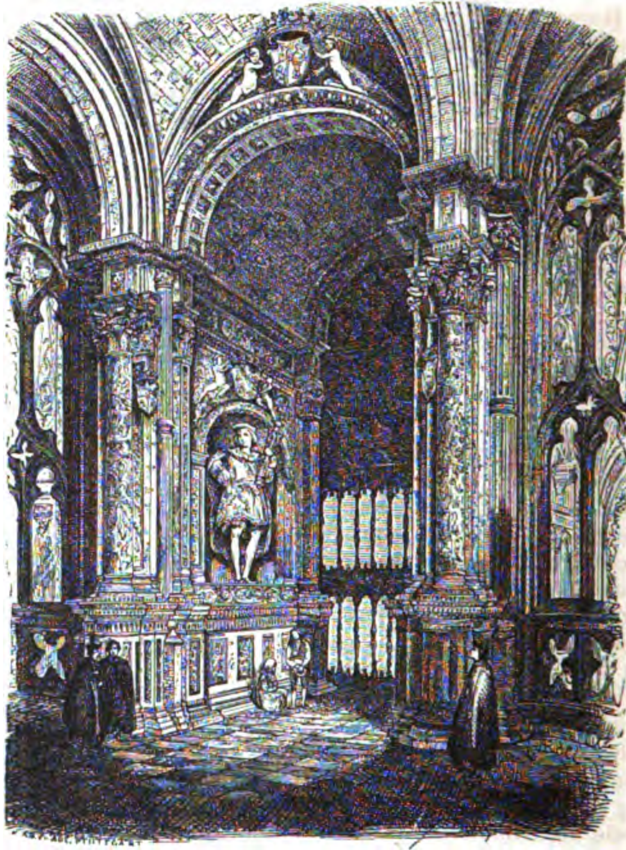


Fig. 356. Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale von Toledo.

und opulent ausgeführte Börse zu Kopenhagen. Das königliche Schloss Christiansburg daselbst ist in den conventionellen Formen des 18. Jahrhunderts ohne besondere Eigenthümlichkeit erbaut.

Ganz spät wird England für den neuen Styl erobert, da hier die Ueberlieferung der Gothik fast ununterbrochen fortbesteht. Während man in andern Ländern die zierliche Frührenaissance aufnahm, erlebte der gothische Styl jene überschwänglich reiche Nachblüthe, die in der Kapelle Heinrichs VII. zu Westminster ihr unübertroffenes Prunkstück hervorge-

bracht hat. Die italienische Renaissance wird zwar schon 1518 durch *Pietro Torrigiano* am Grabmal Heinrichs VII. in Westminster eingeführt, findet aber zunächst nur an ähnlichen kleineren Werken Nachahmung. Um 1544 wird ein andrer italienischer Architekt, *Johann von Padua*, erwähnt, und kurz darauf ist *Girolamo da Trevigi* mit Bauten beschäftigt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildet sich der schwerfällige, aber prunkreiche „Elisabethstyl", in welchem eine Anzahl bedeutender Paläste ausgeführt ist. Als namhafter Meister dieser Epoche wird *John Thorpe* hervorgehoben. Gegen 1620 bringt dann *Inigo Jones* im Palast von Whitehall und andern Bauten die strengen Regeln Palladio's zur Anwendung, und *Christopher Wren* stellt von 1675 bis 1710 im Neubau der Paulskirche zu London ein grossartiges Beispiel dieser Richtung hin.

Nach **Deutschland**,[1] wo der gothische Styl ebenfalls bis tief ins 16. Jahrhundert seine Herrschaft bewahrte, drang zuerst die Renaissance durch die Verbindung der oberdeutschen Handelsstädte Augsburg und Nürnberg mit Oberitalien, namentlich mit Venedig. Künstler wie Dürer, Hans Burgkmaier u. A. wanderten über die Alpen und trugen die Kenntniss der neuen Formenwelt zurück in die Heimath. Zuerst sind es daher Werke der Malerei und Sculptur, des Holzschnitts und Kupferstichs, in welchen die spielenden Formen der Frührenaissance bei uns zur Verwendung kommen. Eins der wichtigsten Beispiele solcher Uebertragung, die indess durchweg noch eine starke Mischung mit spätgothischen Elementen aufweist, ist Peter Vischer's Sebaldusgrab. Die Architektur geht anfangs schüchtern und versuchsweise, meist nur in kleineren Werken auf den neuen Styl ein. Bis in den Ausgang der zwanziger Jahre lassen sich solche vereinzelte Anläufe an verschiedenen Punkten des deutschen Gebietes nachweisen, aber nirgends eine grössere Composition im neuen Style. Auch sind es offenbar mehrfach Italiener, die man zu solchen Schöpfungen herbeiruft. So an der Jagellonischen Kapelle im Dom zu Krakau (1520), so am Portal der Salvatorkapelle zu Wien (1515), so am Arsenal zu Wiener-Neustadt (1524). Zuerst ist es das deutsche Fürstenthum, in welchem sich die Verhältnisse der neuen Zeit am klarsten verkörpern und das demgemäss in prächtigen Schlossbauten die Renaissance zur Geltung bringt. Aber auch hierbei werden mehrfach italienische Künstler verwendet. So an den eleganten Säulenhallen des Belvedere zu Prag, seit 1536; so um dieselbe Zeit an der Residenz zu Landshut mit ihrem reichen malerischen und plastischen Schmuck, so selbst noch 1547 am Piastenschloss zu Brieg mit dem üppig dekorirten Portalbau. Daneben werden auch wohl Niederländer berufen, wie am Schloss zu Liegnitz (1533) und dem prächtigen Lettner der Kapitolskirche zu Köln (1524). Nicht minder ist das Schloss des Fürsten Porzia zu Spital in Kärnthen ein Werk ausländischer, und zwar oberitalienischer Künstler. Seit 1530 aber treten auch deutsche Meister mit bedeutenderen Arbeiten im neuen Styl auf, unter deren Händen derselbe bald eine ausgeprägte nationale Eigenart gewinnt. In der malerischen Anlage der Bauten, den hohen Dächern und Giebeln, den Erkern und Dacherkern, den zahlreichen Thürmen, die grossentheils als Treppenhäuser für die Wendelstiegen dienen, wirkt die heimische Ueberlieferung des Mittel-

[1] Vgl. meine Geschichte der Deutschen Renaissance. Stuttgart 1872. Dazu *Ortwein's* Deutsche Renaissance. Leipzig. Fol.

alters nach, und selbst in der Construktion der Decken spielen die spätgothischen Gewölbformen eine grosse Rolle. Dies architektonische Gerüst wird nun mit den leichten dekorativen Formen oberitalienischer Frührenais-



Fig. 357. Erker am Schloss zu Torgau.

sance bekleidet, wobei ebenfalls gothische Motive sich vielfach einmischen. Dieser zwanglose naive Styl herrscht bis in den Ausgang der sechziger Jahre, zuletzt bisweilen durch die ersten Vorboten des beginnenden Barocco modifizirt.

Zu den wichtigsten Werken dieser Epoche gehört der Georgsbau am Schlosse zu Dresden von 1530, dann das grossartige Schloss zu Torgau mit seinem imposanten Treppenhause und dem reich dekorirten Erker (Fig. 357), seit 1532 errichtet. Ein ähnliches, wenn auch minder stattliches Treppenhaus von 1533 besitzt das Schloss zu Dessau. Seit 1547 errichtete sodann Kurfürst Moritz durch *Hans Dehn-Rothfelser* den Schlosshof zu Dresden mit seiner Loggia und den vier reichen Wendeltreppen, ehemals gleich so vielen deutschen Renaissancebauten noch durch vollständigen Freskenschmuck belebt. Das Portal der Schlosskapelle von 1555, eins der

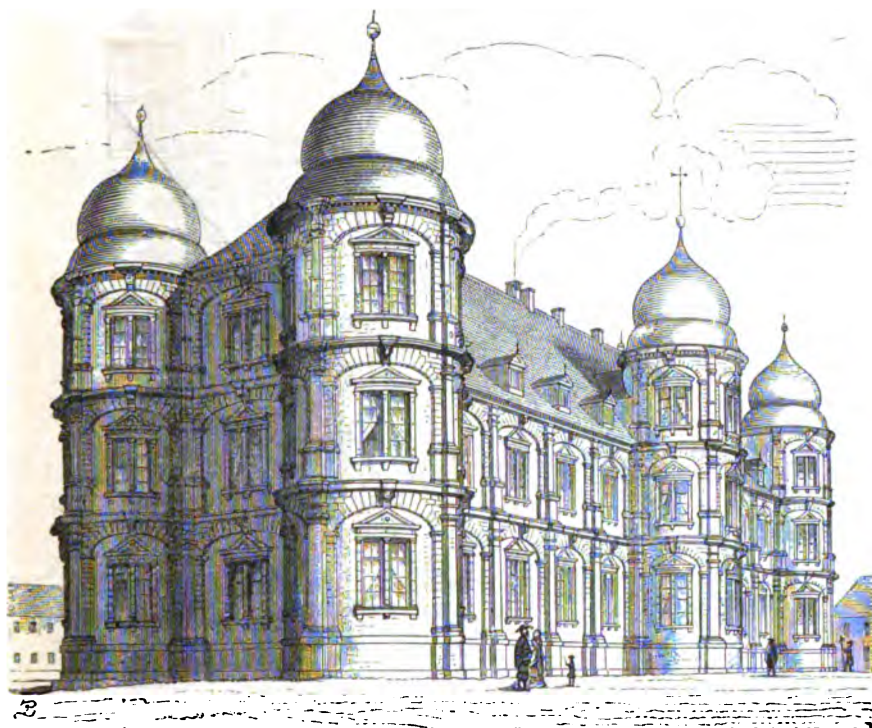


Fig. 358. Schloss Gottesau.

feinsten Meisterwerke unsrer Renaissance, wurde neuerdings abgetragen und geht der Zerstörung entgegen. Weiter im Norden ist besonders Mecklenburg für Einführung der Renaissance thätig; seit 1553 erhebt sich in reich dekorirtem Backsteinbau der Fürstenhof zu Wismar, welchem 1555 das jetzt durch den Neubau wesentlich umgestaltete Schloss zu Schwerin folgt. Ein späterer Nachzügler dieses Styls ist das kleine Schloss zu Gadebusch von 1569, während das imposante Schloss zu Güstrow seit 1558 sich in den Formen der französischen Renaissance als consequent durchgeführter Putzbau erhebt, besonders im Innern durch treffliche Stuckdekorationen ausgezeichnet. Um dieselbe Zeit, seit 1559, beginnt der Schlossbau zu

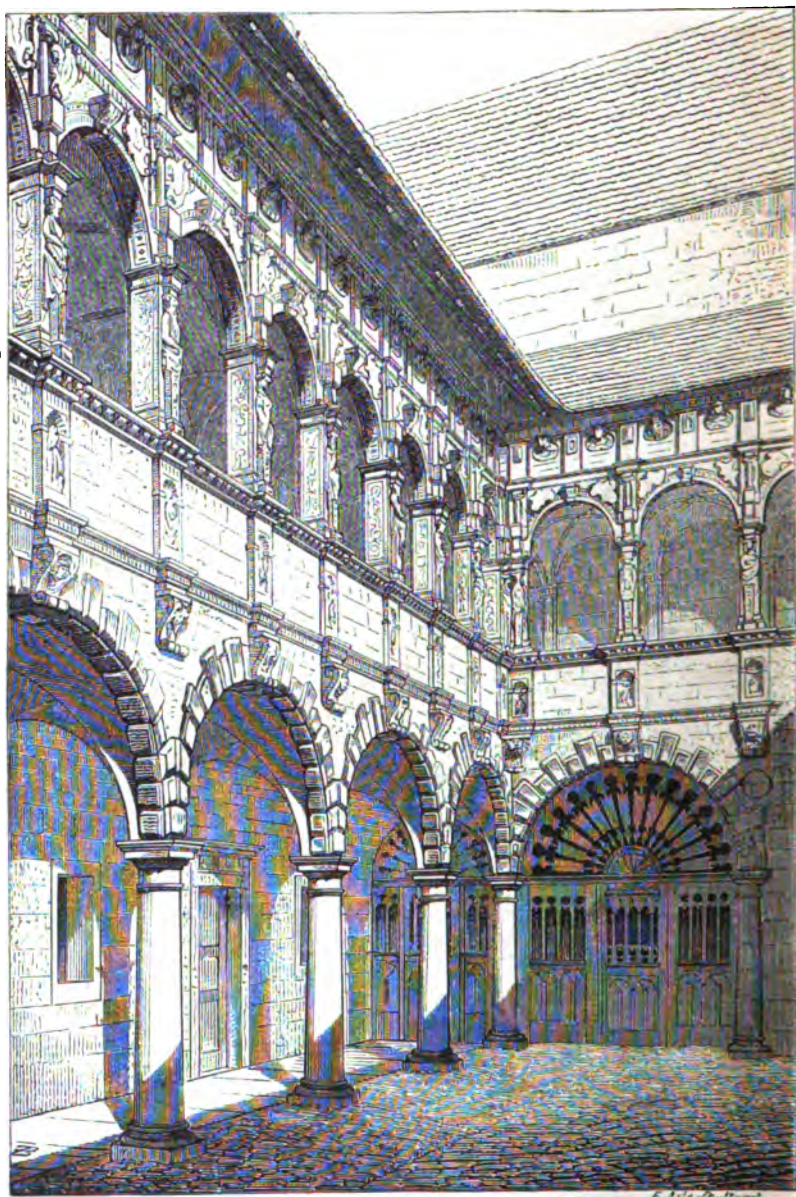


Fig. 359. Schlosshof zu Schalaburg.

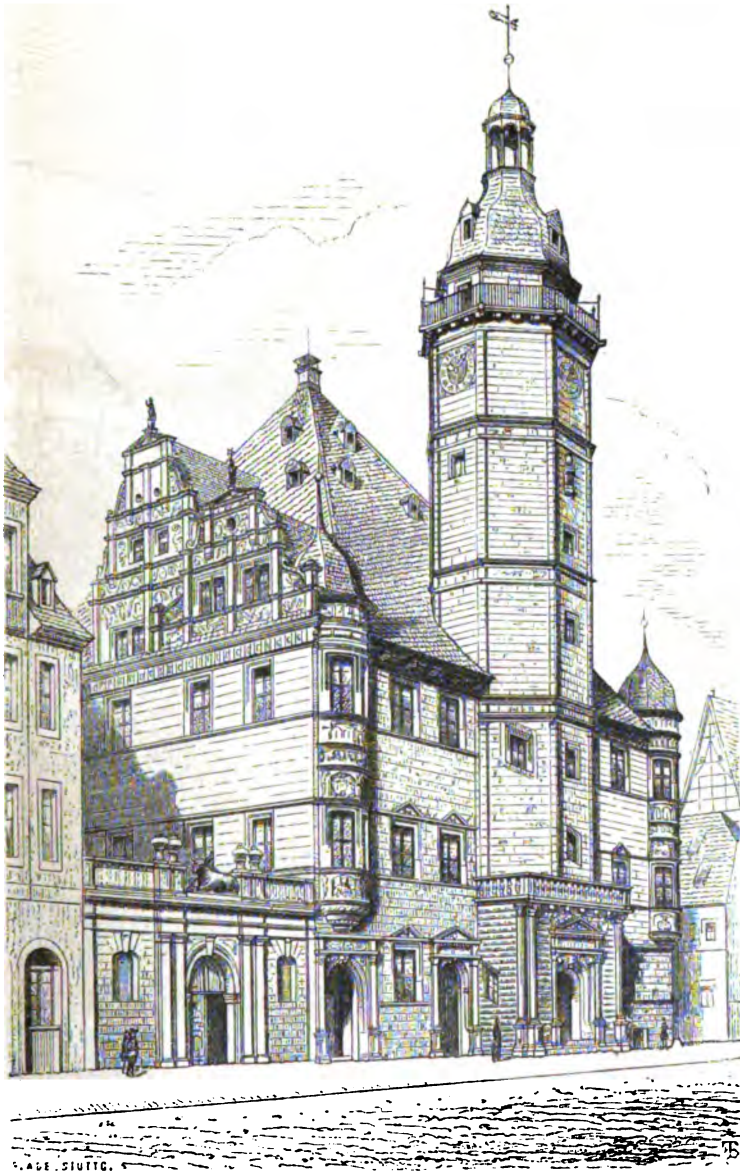


Fig. 360. Rathhaus zu Altenburg.

Oels, welcher später (1603) sein äusseres Prachtportal erhielt. In besonders feinen Formen schmückt sich sodann seit 1558 im fränkischen Thüringen die Heldburg mit reich behandelten Erkern.

In Süddeutschland war inzwischen, abgesehen von den italienischen Bauten zu Landshut und Prag, die Renaissance durch deutsche Meister besonders am pfälzischen und württembergischen Hofe eingeführt worden. Am Schloss zu Heidelberg tritt der neue Styl 1545 mit den Bauten Friedrichs II. auf und erreicht 1556—59 am Otto-Heinrichsbau seine edelste Vollendung, die später, 1601, durch den Friedrichsbau nur an derber Kraft überboten wird. Schon 1545 hatte derselbe Otto Heinrich am Schloss zu Neuburg noch in ziemlich unklarer Weise die Renaissance zur Anwendung gebracht. Kurz darauf (seit 1553) errichtet unter Herzog Christoph Meister *Aberlin Tretsch* das Schloss zu Stuttgart, dessen Hof mit seinen kraftvollen Säulenhallen in drei Geschossen das erste Beispiel einer durchgeführten Anlage dieser Art im südlichen Deutschland gibt, während kurz vorher zu Brieg solche Arkaden von Italienern eingeführt worden waren. Zugleich erhebt sich seit 1553 das zierliche Schloss Gottesau bei Karlsruhe (Fig. 358). Um dieselbe Zeit mag das Deutschordensschloss zu Mergentheim seine beiden prachtvollen Wendeltreppen erhalten haben. Eine nicht minder reiche von 1562 sieht man im Schloss zu Göppingen. Von 1564 datirt das Schloss zu Neuenstein, das durch stattlichen Vorbau, reiche Portale und Wendeltreppen sich auszeichnet. Sodann erhob sich seit 1564 die Plassenburg bei Culmbach, eins der gewaltigsten Renaissanceschlösser Deutschlands mit den überreich dekorirten Pfeilerhallen seines grossen Hofes. Zierliche Bogenhallen besitzt auch das kleine Schloss zu Offenbach vom Jahre 1572. In Oesterreich ist neben manchen ähnlichen Bauten das Schloss zu Schalaburg mit seinen terrakottengeschmückten Arkaden (Fig. 359) und in etwas strengerem Styl der Hof des Landhauses in Gratz zu nennen.

Die bürgerlichen Kreise schliessen sich nur zögernd dieser Bewegung an und mischen mit den neuen Formen noch stärker die Motive des spätgothischen Styles. So besonders früh im Elsass am Rathhaus zu Oberehnheim von 1523, an dem zu Ensisheim von 1535 und dem mit Fresken reich geschmückten zu Mühlhausen vom Jahre 1552. Aehnliche Behandlung zeigt auch ein Privathaus in Colmar von 1538. In der Schweiz dagegen wird noch 1557 ein Italiener berufen, um das Ritter'sche Haus, jetzige Regierungsgebäude in Luzern, in florentinischem Palaststyl zu erbauen. In Nürnberg finden wir vom Jahre 1533 das originelle Tucherhaus, 1534 den herrlich dekorirten Saal im Hirschvogelhause. Auffallend früh bemächtigt sich Breslau der Renaissance, die 1517 am Portal der Domsakristei, 1521 noch mit gothischen Formen stark gemischt am Stadthaus, 1527 am Kapitelhaus und im folgenden Jahre an einem Portal im Rathhaus und am Haus zur Krone auftritt. Nicht minder früh neigt sich Görlitz der Renaissance zu, wo ein Privathaus dieses Styles mit 1526 bezeichnet ist, das Rathhaus aber 1537 seinen eleganten Vorbau mit Freitreppe und Balkon erhält. In Posen errichtet 1550 ein Italiener die Façade des Rathhauses mit ihren dreifachen Pfeilerhallen; dagegen ist das Rathhaus zu Altenburg (Fig. 360) von 1563 das tüchtige Werk eines deutschen Meisters, und seit 1566 führt in Lüneburg *Albert von Soest* die überreichen Schnitzwerke des Rathssaales aus. Bald darauf errichtet Köln die Vorhalle

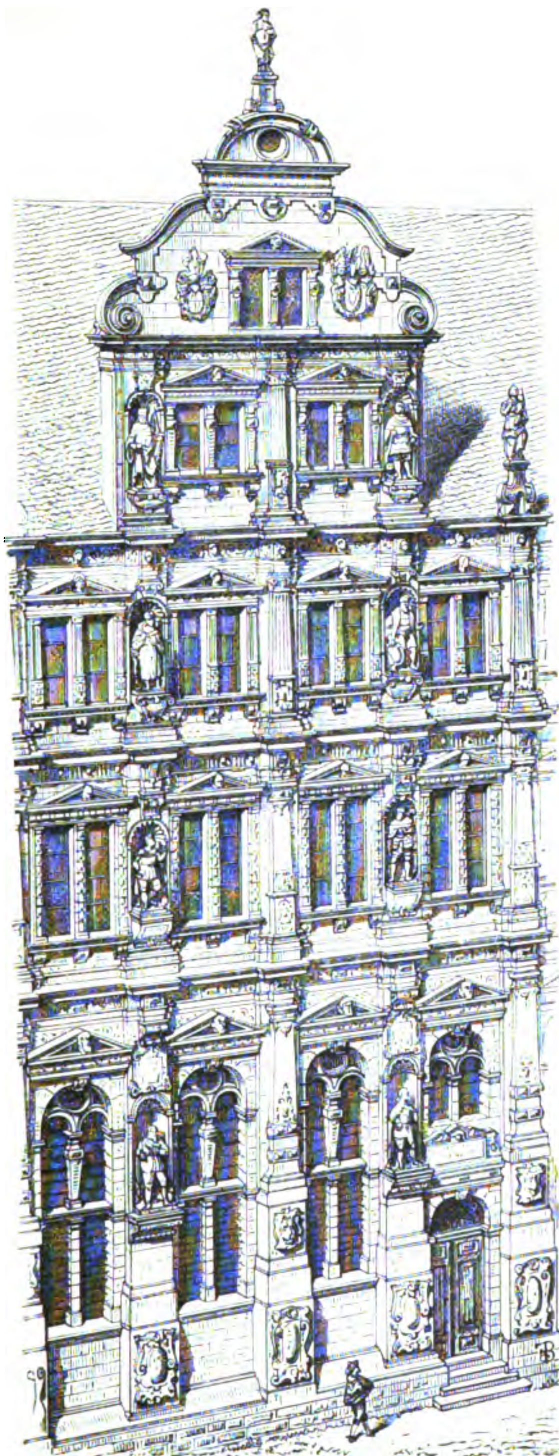


Fig. 361. Friedrichsbau am Schloss zu Heidelberg.

seines Rathhauses,[1] eines der elegantesten und zierlichsten Werke unserer Renaissance.

Seit den siebziger Jahren vollzieht sich eine immer weiter fortschreitende Umwandlung der Form. Während in Anlage und Aufbau die bisherigen nationalen Gewohnheiten beibehalten werden, dringen die Elemente des Barockstyls immer mehr ein und geben den Bauten einen derberen Ausdruck und bunte Ueberladung, die in der Flächendekoration durch Nachahmung von Motiven der Schlosser- und Schmiede-Arbeit und von allerlei Band- und Lederwerk sich ankündigt. Zugleich dringt die Bewegung nachhaltiger und breiter in die bürgerlichen Kreise ein, so dass erst jetzt durch Neubau und reiche Ausschmückung von Rathhäusern und Wohngebäuden die Städte eine charakteristische Umgestaltung erfahren. Von fürstlichen Bauten sind vorzüglich zu nennen die durch prachtvolle malerische Dekoration hervorragende Trausnitz bei Landshut (1578), das ehemalige von *Georg Behr* erbaute „Lusthaus" zu Stuttgart,[2] ein durch originelle Anlage und glanzvolle Ausstattung mit plastischen und malerischen Arbeiten ausgezeichnetes Werk, namentlich aber der meisterlich durchgebildete Friedrichsbau zu Heidelberg (Fig. 361). Sodann[3] seit 1600 der grossartige Neubau der Residenz in München, trotz mancher moderner Zerstörung noch immer durch die Fülle seines künstlerischen Schmuckes in trefflichen Erzsculpturen, Gemälden und Stuccodekorationen hervorragend. Auch das Schloss von Aschaffenburg (1613) mit seinen gewaltigen Eckthürmen und den hohen derb gegliederten Giebeln, sowie das ehemalige erzbischöfliche Schloss zu Mainz (1627) sind bedeutende Werke dieser Schlusszeit. In Norddeutschland ist das Schloss zu Schmalkalden mit seiner eleganten Kapelle und den kräftig ausgebildeten Portalen (1583) ein tüchtiges Werk dieser Epoche. Eine grossartige Anlage ist sodann in der Hämelschenburg an der Weser (seit 1588 ausgeführt) noch völlig erhalten, nicht minder bedeutend die späteren Theile des Schlosses von Merseburg mit prachtvoller Wendeltreppe und reichen Erkern; ferner das Schloss zu Bevern (1603) u. a. m.

Umfangreiche Unternehmungen gehen sodann von den Städten aus. Rothenburg an der Tauber fügt seit 1572 dem älteren gothischen Rathhause einen Neubau an, welcher mit seiner breiten Altane und den eleganten Portalen zu den stattlichsten Werken der Zeit gehört. Daran schliesst sich 1576 der Spitalbau, 1586 das Spitalthor, 1591 das Gymnasium. Noch etwas früher (1570) errichtet Schweinfurt sein ansehnliches Rathhaus und lässt 1582 den Bau des Gymnasiums entstehen. Emden folgt 1574 mit seinem energisch einfachen, durch hohen Thurm ausgezeichneten Rathhaus. Danzig baut 1587 das Altstädter Rathhaus, fügt in opulenter Weise dem rechtsstädtischen Rathhaus manches an neuer Ausstattung hinzu, errichtet 1588 den imposanten Bau des hohen Thores und 1605 das Zeughaus. Daran schliessen sich der Zeit nach das Rathhaus zu Constanz von 1592, zu Luzern 1603, zu Neisse 1604, die herrliche Rathhaushalle zu Bremen 1612, das imposante Rathhaus zu Paderborn mit seinem Vorbau und dem

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 87 A (V.-A. Taf. 53) Fig. 6. — [2] Durch Architekt *Beisbarth's* Bemühungen vollständig aufgenommen; die Zeichnungen im Besitz des Stuttgarter Polytechnikums. — [3] Vgl. das eben im Erscheinen begriffene Prachtwerk von *Seidel*. Leipzig, 1873. Seemann. Fol.

gewaltigen Giebel. Den Abschluss machen schon in strengerer Form das Rathhaus zu Nürnberg, 1613—1619 durch *Eucharius Holzschuher* errichtet und das zu Augsburg mit seinem imposanten Goldenen Saal, das Werk des *Elias Holl* (1614). Kräftig originelle Bauten sind die Kornhäuser zu Ulm von 1591 und zu Steier von 1612, beide durch Sgraffitodekoration ausgezeichnet.

In grosser Pracht erheben und schmücken sich zu gleicher Zeit die bürgerlichen Wohnhäuser. Nürnberg hat unter zahlreichen andern das Toplerhaus von 1590 und das Pellerhaus von 1605 aufzuweisen, Rothenburg das Haffner'sche und Geiselbrechtsche, Heidelberg das prächtige Haus zum Ritter von 1592, Hildesheim ausser zahlreichen reich geschnitzten Holzhäusern das Kaiserhaus, Braunschweig das Gewandhaus, Hameln das Rattenfängerhaus und Hochzeitshaus, Hannover das Leibnitzhaus. Weiter sind Danzig, Lübeck, Bremen, Erfurt, Lemgo, Herford u. a. m. durch tüchtige Werke dieser Zeit, Halberstadt, Braunschweig, Höxter und Lemgo u. a. durch charaktervolle Holzbauten bemerkenswerth.

An kirchlichen Bauten ist die deutsche Renaissance minder reich, wenn auch an kleineren Werken, Grabmälern, Kanzeln, Altären, Sakramentsgehäusen und dergl. Manches in zierlich reicher Behandlung den Geist der neuen Zeit verkündet. Als Hauptwerke dieser Art seien das Sebaldusgrab *Peter Vischer's* in S. Sebald zu Nürnberg und der Lettner im Dom zu Hildesheim erwähnt. Die Kirchenbauten der Zeit behalten bis in's 17. Jahrhundert hinein eine merkwürdige Vermischung von mittelalterlicher Planform und Construktion mit dekorativen Elementen der Renaissance. So die Kapelle zu Liebenstein in Württemberg vom Jahre 1590, die Universitätskirche zu Würzburg von 1587, die Kirche zu Freudenstadt (seit 1599), die Marienkirche zu Wolfenbüttel (seit 1608) und die noch spätere Jesuitenkirche zu Köln. In strengerem Classicismus ist die grossartige Michaelskirche zu München seit 1587 aufgeführt worden.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts macht sich im Gegensatze zum üppigen Barockstyl bisweilen eine ernstere klassische Tendenz geltend. Eins der edelsten Werke dieser Richtung, ja eine geradezu klassische Schöpfung ist das seit 1685 von *Nehring* erbaute Zeughaus zu Berlin, eins der grossartigsten, wiewohl etwas mehr mit barocken Elementen versetzt, das Schloss zu Berlin, soweit *Andreas Schlüter* es von 1699—1706 umgestaltete. In Wien war zu gleicher Zeit *Fischer von Erlach* thätig, der mit stärkerer Hinneigung zum Barockstyl im Palast des Prinzen Eugen und in der Kirche des hl. Karl Borromäus Bauten von imposanter Haltung hinstellte. Ihnen schliessen sich mehrere bedeutende Paläste in Prag an.

Die vielen verschwenderischen Fürstenhöfe Deutschlands ahmten besonders im 18. Jahrhundert die Baulust des französischen Hofes nach, und kaum Einer war, der nicht sein Versailles haben zu müssen glaubte. Alle damaligen Residenzen sammt ihren Umgebungen wimmeln von derartigen Prachtanlagen, von denen wir die ungemein reichen und zum Theil in ihrer Art ausgezeichneten von Dresden (Zwingerbau und Japanesisches Palais), München (Schlösser in Schleissheim und Nymphenburg), Würzburg (das grossartige Residenzschloss), ferner die imposanten Schlösser zu Mannheim, Bruchsal und Rastatt, zu Ludwigsburg und Stuttgart hervorheben wollen. Eine ernstere Richtung nahm die Architektur in Berlin

und Potsdam unter Friedrich dem Grossen, dessen Bauten (Stadtschloss zu Potsdam, Neues Palais bei Sanssouci), zumeist die von *G. v. Knobelsdorf* ausgeführten, eine strengere Behandlung bei grossartiger Gesammtanlage zeigen.

DRITTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei.[1]

Hatte schon in der gothischen Epoche die Skulptur in Italien sich ein freieres Terrain erkämpft, so boten sich ihr nun Gelegenheit und Mittel, sich noch ungehemmter zu entfalten. Ihre Hauptaufgaben bestanden in der Ausschmückung der Grabmäler und Altäre, deren Aufbau in ziemlicher Uebereinstimmung triumphbogenartig an die Wand sich lehnt und in Reliefs und freien Statuen mancherlei plastischen Schmuck verlangt. Ausserdem werden die Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserschalen, Sängeremporen und Chorschranken reichlich bildnerisch verziert. Die Fülle der Aufgaben musste der Technik fördernd entgegen kommen, die Art der Gegenstände aber dem malerischen und realistischen Sinne der Zeit zum Ausdruck verhelfen. In den Portraitstatuen der Verstorbenen wird das Streben nach vollendet wahrer Auffassung der äusseren Erscheinung, in den zahlreichen Reliefs die Richtung auf Schilderung mannichfach bewegter Scenen des Lebens mit Entschiedenheit verfolgt. Wenn gleichwohl im Ganzen selbst diese Zeit des energischen Realismus die italienischen Künstler vor kleinlicher, zersplitternder Ausführung, vor der Verirrung in unwesentliche, kümmerliche Details bewahrt, so ist dies nicht allein dem Studium der Antike, sondern noch viel mehr dem angeborenen grossartigen Sinn der italienischen Kunst für das Wesentliche und Bedeutende zu verdanken, den schon die früheren Epochen geweckt und gefördert hatten.

a. Die Schulen Toskana's.

Toskana, seit lange der Haupt- und Vorort der italienischen Kunst, ist auch hier an die Spitze der Betrachtung zu stellen. Der erste bedeutende Meister, der den Uebergang aus der früheren in die neue Kunstweise vermittelt, ist *Jacopo della Quercia* mit dem Beinamen *della Fonte*, der von

[1] Denkm. der Kunst Taf. 65 und 66 (V.-A. Taf. 36).

1374 bis 1438 lebte. Seine Hauptwerke sind ein Grabmal in der Sakristei der Kathedrale zu Lucca, ein Altar und zwei Grabmäler in S. Frediano daselbst; ferner die plastischen Verzierungen des Hauptportals von S. Petronio zu Bologna (seit 1430) und die beträchtlich früher, von 1412 bis 1419 entstandenen Skulpturen des Brunnens auf der Piazza del Campo zu Siena, von deren Trefflichkeit er seinen Beinamen empfing. Man sieht in diesen verschiedenen Arbeiten den Künstler mit einem feinen Gefühl für lebendige Bewegung und scharfe Charakteristik sich immer mehr aus der mittelalterlichen Tradition zu einem selbständigen neuen Styl durcharbeiten.

Bedeutender und wichtiger tritt uns der grosse florentinische Meister *Lorenzo Ghiberti* (1381—1455) entgegen, einer der epochemachenden Bahnbrecher in der Kunstgeschichte und zugleich einer der grössten Plastiker aller Zeiten. Auch ihn sieht man von den Voraussetzungen der älteren Kunst ausgehen, aber schon das früheste von ihm bekannte Werk, ein Bronzerelief der Opferung Isaaks, aus seinem zwangzigsten Lebensjahre (1401), jetzt im Bargello zu Florenz, welches er in Concurrenz mit andern Künstlern um die Ausführung der Bronzethüren des Baptisteriums schuf, verräth bei edler, klarer Anordnung eine Feinheit in der Durchbildung der Form, besonders des Nackten, die einer neuen Sinnesweise angehört. Sodann fertigte er von 1403 bis 1424 die Bronzethür für das nördliche Portal des Baptisteriums zu Florenz mit zwanzig Reliefdarstellungen von Scenen des neuen Testaments und den Figuren der vier Kirchenlehrer und Evangelisten. Die Anordnung schliesst sich hier dem Vorgange Andrea Pisano's an der Südthür an, ist noch überwiegend architektonisch, das Relief noch einfach behandelt, wenn auch bereits reicher gruppirt als dort, aber in wenigen Zügen hat der Meister eine Fülle prägnanten Lebens ausgegossen und in einigen Darstellungen geradezu Unübertreffliches geleistet.[1] In derselben Zeit schuf Ghiberti drei Statuen für die äusseren Nischen von Or San Micchele, zuerst (1414) Johannes den Täufer, der noch in strengen Formen eine bedeutende Macht charakteristischen Ausdrucks zeigt, sodann bis 1422 den Apostel Matthäus und endlich den heiligen Stephanus, eine harmonisch bewegte Jünglingsgestalt, von hoher Schönheit und Vollendung. Aus etwas späterer Zeit (1427) stammen zwei Bronzereliefs am Taufbecken von S. Giovanni in Siena, die Taufe Christi und Johannes vor Herodes, zumal letzteres von lebendigem Ausdruck und trefflicher Gruppirung.

Sodann folgt von 1424—47 sein berühmtes Hauptwerk: die östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz, die bekanntlich Michelangelo zu dem Ausspruch begeisterten, dass sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden.[2] In zehn grösseren Feldern sind die Geschichten des alten Bundes dargestellt. Den Anfang macht die Erschaffung der ersten Menschen; dann sehen wir Adam und Eva, aus dem Paradiese vertrieben, sich in harter Arbeit mühen; weiter Noahs Dankopfer nach der Sündfluth, die Verheissung Abrahams und das Opfer auf Moria, Esau's Verzicht auf das Recht der Erstgeburt, Joseph und seine Brüder, Moses vor dem Herrn auf Sinai, den Fall der Mauern Jericho's, die Schlacht wider die Amoriter und die Königin von Saba vor Salomo. In der Behandlung des Reliefs hat der Meister hier vollständig sich in's Malerische verirrt. Die gehäufte, figurenreiche Compostion, die ausführliche Schilderung landschaftlicher und

[1] Denkm. der Kunst Taf. 65 (V.-A. Taf. 36) Fig. 6—8. — [2] Ebenda Fig. 1—5.

architektonischer Gründe mit perspektivisch abgestuften Figurengruppen ist unzweifelhaft ein Missgriff, der über die Grenzen der Plastik hinausgeht. Trotzdem ist das Ganze so erfüllt von höchstem Adel der Charakteristik, von freiem edlen Schwunge der Gestalten, von wahrhaft klassischer Durchbildung der Formen, von unübertrefflicher Freiheit und Lebensfrische in Ausdruck und Bewegung, dass es als eins der edelsten und herrlichsten Werke der neueren Kunst seinen Ehrenplatz behaupten wird (Fig. 362).

Endlich arbeitete Ghiberti seit 1439 am bronzenen Sarkophag des heiligen Zenobius im Dom zu Florenz, welcher an drei Seiten mit Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückt ist; in derselben malerischen Behandlung, reich an einzelnen bedeutenden Zügen und schönen Gestalten.

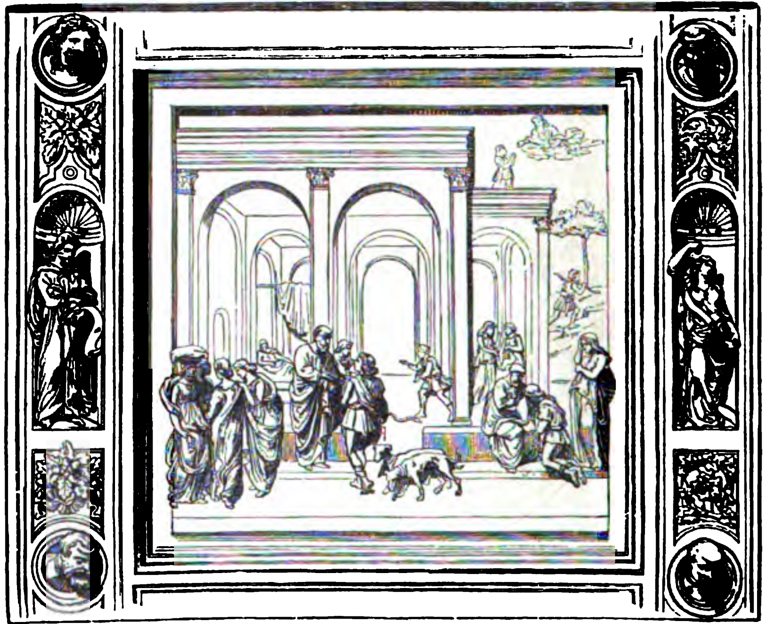


Fig. 362. Von Ghiberti's Hauptthüre des Baptisteriums zu Florenz.

Neben Ghiberti und ohne Zweifel unter dem Einfluss der Werke desselben entwickelte sich ein jüngerer Zeitgenosse, der, in seiner Weise kaum minder bedeutend, verwandte Bahnen einschlug: *Luca della Robbia* (1400 bis 1481). Die Hauptthätigkeit dieses liebenswürdigen Künstlers und seiner tüchtigen Schule bestand in Figuren aus gebranntem und glasirtem Thon, meist in weisser Farbe auf lichtblauem Grunde und mit geringen Zusätzen von gelb, grün und violett durchgeführt. Aus seiner früheren Zeit rühren mehrere Werke in Marmor und Bronze, die sich an Reinheit und Adel zu dem Vorzüglichsten dieser Epoche zählen dürfen. Das früheste darunter, um 1445 ausgeführt, ist der schöne Marmorfries von der Orgelbrüstung des Doms, gegenwärtig in zehn Stücken in den Uffizien aufgestellt. Es sind tanzende, singende und musicirende Knaben und Mädchen von verschiedener

Altersstufe, voll köstlicher Naivetät und kindlicher Anmuth, reich an den schönsten Motiven der Bewegung, dem heitersten Ausdruck unschuldig reiner Fröhlichkeit, die Gestalten zum Theil fast völlig vom Hintergrunde sich lösend, namentlich bei der Darstellung des Reigentanzes. Sodann folgt von 1446 bis 1464 die Bronzethür zur Sakristei des Domes zu Florenz, in zehn Feldern die sitzenden Statuen der Madonna, Johannes des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenväter zwischen Engelgestalten enthaltend, die meisten vorzüglich schön und edel im Schwung der Bewegung und in reiner Durchbildung der Gewänder.

Die vorwiegende Bedeutung des trefflichen Künstlers beruht aber auf jenen zahlreichen von ihm und seinen Gehülfen geschaffenen glasirten Terracotten, die in grosser Masse auf Bestellung gearbeitet wurden und fast in



Fig. 363. Madonna von Luca della Robbia.

allen Kirchen, Sakristeien und Kapellen von Florenz und der Umgegend den anziehendsten Schmuck bilden. Den einfachen Gegenständen und der feinen Empfindung des Meisters ist es zuzuschreiben, dass in diesen Werken der Reliefstyl mit einer Klarheit und Mässigung hervortritt, die von der sonst überwiegend malerischen Behandlung dieser Epoche auffallend abweicht. Die verständige maassvolle Anwendung der Farbe ist trefflich geeignet, die freundliche Wirkung dieser anspruchslosen Arbeiten zu unterstützen und ihren Werth für den Schmuck der Architektur zu steigern. Unzählig oft wiederholt sich namentlich die Darstellung der Madonna mit dem Kinde (Fig. 363), von Engeln umschwebt und von Heiligen umgeben, aber wahrhaft unerschöpflich ist der Meister — ein Rafael in seiner Art — an immer neuen Wendungen und Modifikationen, die stets mit gleicher Anmuth dasselbe Thema holdseliger, beglückter Mutterliebe variiren. Ueberaus zahlreich finden sich diese Arbeiten in den Kirchen Toskana's und besonders in

Florenz verbreitet, bisweilen an Thürlünetten, wie die Verkündigung am Portal der Kirche der Innocenti, die Lünetten der Sakristeithüren im Dom, welche die Himmelfahrt und die Auferstehung darstellen, diese jedoch minder glücklich als andere. Sodann ganze Altäre und Tabernakel, wie der Altar der Dreieinigkeit im Dom von Arezzo, in Santi Apostoli zu Florenz der reizende Altar im linken Seitenschiff, eins der schönsten, reichsten und anmuthvollsten Werke. Endlich gehören auch hierher die naiv lieblichen Medaillons mit Wickelkindern an der Vorhalle des Gebäudes der Innocenti und die Friese am Hospital zu Pistoja, eins der spätern, aber noch vortrefflichen Werke der Schule.

Zu schroffer Einseitigkeit wird das Streben der Zeit in einem dritten florentiner Künstler gesteigert, der durch seinen energischen Naturalismus einen überwiegenden Einfluss auf die Mitstrebenden und Nachfolgenden gewann. *Donatello*,[1] eigentlich *Donato di Betto Bardi* (1386 bis 1468) schliesst mehr als irgend ein anderer Künstler der Zeit sich einer Naturauffassung von herber Strenge an, welche sowohl gegen die Traditionen der früheren Epoche, wie gegen den Formenadel der Antike einen scharfen Contrast bildet. Zwar fehlt es ihm nicht an Studien nach der Antike, wie das namentlich seine früheren Werke bezeugen, aber sehr bald verschwinden solche Spuren, um dem rücksichtslosesten Ringen nach scharfer Charakteristik zu weichen. Die Schönheit ist ihm daneben gleichgültig und hat sich nur in seltenen Fällen gleichsam zufällig eingeschlichen. Dabei kommt ihm ein rasches, energisches Schaffen zu Hülfe, so dass eine grosse Menge von Werken von ihm vorhanden sind. Unter die wichtigsten von seinen früheren Arbeiten gehören die Marmorreliefs, die er für die Orgelbrüstung des Domes von Florenz ausführte, jetzt in den Uffizien befindlich. Gleich den ähnlichen des Luca della Robbia führen sie eine Schaar tanzender Kinder vor, die ebenfalls von Frische der Auffassung zeugen, ohne jedoch die glücklichen Verhältnisse und die feine Anmuth jener zu erreichen. Am weitesten ging er in seiner herben, naturalistischen Auffassung in grösseren Einzelstatuen, deren sich mehrere in Florenz finden. Männliche, energische, jugendliche Gestalten gelingen ihm am besten; der bronzene David in den Uffizien ist zwar nicht frei von scharfer Uebertreibung, der marmorne Johannes der Täufer fast skelettartig abschreckend, der bronzene im Dom zu Siena etwas besser, aber ebenfalls sehr krass. Dagegen sind die beiden



Fig. 364. Relief aus S. Antonio zu Padua von Donatello.

[1] Vgl. die Monographie von H. Semper, Donatello. 1875.

Bronzestatuen des Markus und Petrus am Aeussern von Or San Micchele tüchtig und würdevoll behandelt, vor allen aber zeichnet sich daselbst in einer andern Nische der heilige Georg durch kühne und freie jugendlich elastische Haltung aus. Höchst ungeschickt und selbst widerwärtig ist die heilige Magdalena im Baptisterium, und geradezu bizarr die bronzene Judith, die den Holofernes besiegt hat, in der Loggia de' Lanzi.

Wie Donatello berufen war, seiner Kunst gewaltsam neue Wege zu

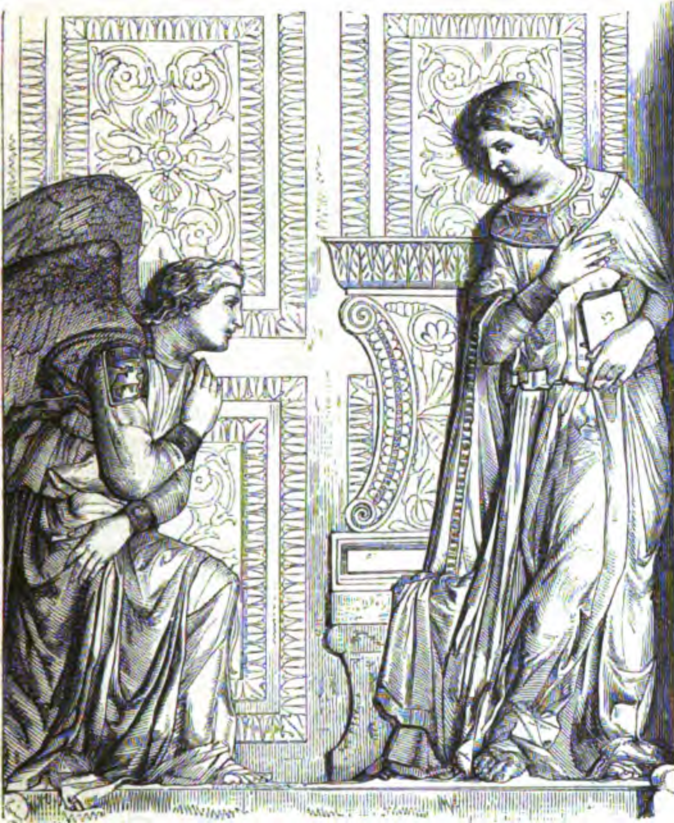


Fig. 365. Verkündigung von Donatello.

bahnen, bezeugt vornehmlich die eherne Reiterstatue des Francesco Gattamelata zu Padua, die erste bedeutende Reiterstatue der neueren Kunst, charakteristisch bis zum Uebermaass, aber voll Leben und Kraft.

In seinen Reliefkompositionen huldigt Donatello, nach dem Vorgange antiker Sarkophage und übereinstimmend mit seiner Zeitrichtung, einer überfüllten malerischen Anordnung. In S. Antonio zu Padua ist der Hauptaltar, sowie der Altar in der Kapelle des heiligen Sakraments theils mit singenden Engeln von kindlicher Naivetät und liebenswürdigem Ausdruck,[1]

[1] Denkm. der Kunst Taf. 65 (V.-A. Taf. 36) Fig. 9 und 10.

theils mit Wundergeschichten des Heiligen geschmückt, die in einem malerischen, aber höchst ausdrucksvollen Styl behandelt sind (Fig. 364). Eins seiner letzten Werke sind die Bronzereliefs der beiden Kanzeln in S. Lorenzo zu Florenz, die Passionsgeschichten darstellend, in ungemein lebendiger, selbst wild bewegter Auffassung, aber in der Schilderung der verschiedenen Affekte überaus mächtig und ergreifend, besonders an der Kanzel der linken Seite, deren Ausführung vermuthlich ganz ihm selbst angehört. Ganz vortrefflich sind die Bronzewerke, mit welchen er in früherer Epoche



Fig. 366. Reiterbild Colleoni's in Venedig.

die alte Sakristei bei derselben Kirche geschmückt hat, Arbeiten von einer ihm sonst selten eigenen Mässigung und Würde des Styls, wie sie denn auch vortrefflich mit der Architektur Brunellesco's harmoniren. Auch das Sandsteinrelief der Verkündigung in S. Croce, eine Schöpfung voll Innigkeit und Anmuth, gehört zu den Arbeiten seiner früheren Zeit (Fig. 365).

Zu den wenig älteren Meistern, welche dem gewaltsamen Naturalismus Donatello's ein Gegengewicht hielten, gehört namentlich auch *Brunellesco* selbst, der sich mit Ghiberti an jener Concurrenz für die Bronzethüren des

Baptisteriums betheiligte und dafür ein Relief arbeitete, welches neben dem Ghiberti's im Museum des **Bargello** aufbewahrt wird. Es zeigt eine lebendige klare Anordnung und ein tüchtiges Naturstudium. Sodann rührt von ihm ein grosses hölzernes Cruzifix von edlem, würdevollem Styl, das auf dem Altar in einer Seitenkapelle von **Sta. Maria novella** aufgestellt ist.

Die jüngeren Zeitgenossen schlossen sich überwiegend dem Vorgange Donatello's an. Dahin gehört *Antonio Pollajuolo* (1429—1498), bis zur Manier hart und scharf in seinen Arbeiten, aber tüchtig in der Erzbildnerei,



Fig. 367. Relief von Benedetto da Majano.

wie die Grabmonumente von Innocenz VIII. und von Sixtus IV. in S. Peter zu **Rom** beweisen; dahin *Antonio Filarete*, der die nicht eben bedeutenden Bronzethüren am Hauptportal von S. Peter arbeitete; dahin *Antonio Rosellini*, von dem ausgezeichnete Marmorgrabmäler in S. Miniato zu **Florenz** und in der Kirche Monte Oliveto zu **Neapel** vorhanden sind. Besonders aber *Andrea Verocchio* (1435—1488), der die Richtung Donatello's durch gediegenes Naturstudium weiter ausbildete und schon als Lehrer Lionardo's einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Kunst gewann. Ein tüchtiges, trefflich durchgeführtes Werk von ihm ist die Bronze-

gruppe von Christus, der dem zweifelnden Thomas seine Wunden zeigt, in einer Nische an Or San Micchele; besonders bedeutend, voll energischen Charakters, kühnen Lebens, die Reiterstatue des Generals Bartolommeo Colleoni vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, deren Ausführung nach dem Tode des Meisters der Venezianer *Alessandro Leopardo* vollendete (Fig. 366).

Einer der bedeutendsten und dabei liebenswürdigsten Künstler der Zeit ist *Benedetto da Majano* (1442—1498). Die schöne Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz wurde von ihm mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Franciscus versehen, die zu den frischesten, anziehendsten Werken des Jahrhunderts gehören (Fig. 367). Schon die Anordnung, die Eintheilung des Ganzen, die Ornamentik zeugt von reiner Naivetät und Fülle der Phantasie. Die kleinen allegorischen Frauengestalten in zierlichen Nischen sind voll Anmuth und Zartheit. Darüber sieht man auf fünf Feldern der Brüstung die trefflich ausgeführten Reliefscenen, klar angeordnet und in freiem, edlem Fluss durchgeführt, ohne Ueberhäufung und doch auf landschaftlichem und architektonischem Hintergrunde naiv malerisch gruppirt. Ein anderes Werk desselben Meisters ist das edle Grabmal des Filippo Strozzi in Sta. Maria novella zu Florenz. Auch *Matteo Civitali* (1435—1501) ist ein bedeutender Meister dieser Zeit, dessen schöne, edel durchgebildete Werke hauptsächlich im Dom seiner Vaterstadt Lucca sich finden. Sein letztes Werk (seit 1492) sind sechs alttestamentliche Marmorstatuen in der Johanneskapelle des Doms zu Genua.

Wahrhaft unerschöpflich ist diese künstlerisch bewegte Zeit an marmornen Grabdenkmalen, die nicht bloss in den Kirchen Toskana's, sondern auch in andern Gegenden Italiens angetroffen werden. Ueberaus reich ist namentlich Rom an Werken dieser Art. Fast jede Kirche hat dort von den reichen, zierlich ausgeführten und oft künstlerisch bedeutenden Arbeiten der florentiner Schule einige Beispiele aufzuweisen. Vor allen bildet S. Maria del Popolo ein ganzes Museum solcher Arbeiten. Bedeutenden Antheil scheint *Mino da Fiesole* sammt seinen Schülern und Genossen an der Ausführung dieser Grabmäler zu haben. Es sind in der Regel Wandgräber, in einer edel dekorirten Bogennische angeordnet. Auf dem als Paradebett gestalteten Sarkophag liegt die lebenswahre Gestalt des Verstorbenen wie im Schlummer ausgestreckt. Anmuthige Engel beweinen und bewachen ihn, indem sie die in Marmor nachgebildeten Vorhänge, welche scheinbar die Nische zu schliessen bestimmt sind, zurückschlagen. Ueber dem Verstorbenen ist im Bogenfelde die Madonna mit dem Christuskinde, bisweilen umgeben von den Schutzheiligen des Todten, angebracht. Die Weihe der edelsten Kunst verbindet sich hier mit den Tröstungen der Religion zum Eindruck stiller friedvoller Andacht.

b. Die Schulen Ober- und Unteritaliens.

Die toskanische Bildnerkunst war in dieser Epoche so reich an Schöpfungskraft und an bedeutenden Talenten, sie kam so vollkommen dem Sinn der Zeit entgegen, dass ihre Künstler durch ganz Italien überallhin berufen wurden und einen grossen Theil der monumentalen Aufgaben dieser Epoche zu lösen hatten. Neben ihnen finden wir aber namentlich in Oberitalien manche einheimische Meister thätig, die zum Theil wohl durch die

Florentiner, manchmal aber auch durch eigenes selbständiges Streben in der allgemeinen Zeitrichtung den neuen Styl sich angeeignet haben. Vorzüglich bot die prachtliebende Aristokratie Venedigs den Bildhauern eine Menge von Aufgaben dar, die hauptsächlich sich auf Grabdenkmale beziehen. Die Kirchen Venedigs, vor Allem S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, sind fast überfüllt mit diesen reichen und edlen Marmorwerken, und da solche Arbeiten eine Anzahl verschiedener Kräfte zur Ausführung erfordern, so sind sie im Allgemeinen nur selten auf eine bestimmte Künstlerpersönlichkeit zurückzuführen. Doch wird uns eine Reihe von Namen genannt, in denen sich ganze Familien von Bildhauern als eng verbundene, durch die Tradition der gemeinsamen Werkstatt nicht minder als durch Blutsbande verwandte kennzeichnen.

Den Anfang der neuen Bewegung macht *Bartolommeo Buono*, der in seinen Hauptwerken allmählich vom idealen Styl des Mittelalters zu dem realistischen des 15. Jahrhunderts übergeht. In der Portallünette der Kirche der Abbazia, einer von vielen kleinen Mönchsgestalten verehrten Madonna della misericordia, herrscht noch die süsse Anmuth und Andacht der früheren Zeit. Dagegen verräth die Portallünette der Scuola di S. Marco bereits den Umschwung, der dann in dem plastischen Schmuck der Porta della carta des Dogenpalastes vom Jahr 1443 vollendet wird und voll Leben und Schönheit uns entgegentritt.

Sodann schliesst sich seit 1450 die Thätigkeit der schon bezeichneten Werkstätten an, deren umfangreiche und prächtige Arbeiten den Beweis von der Kraft und Fülle schöpferischer Begabung ablegen, mit welcher auch hier der neue, dem unmittelbaren Erfassen des Lebens zugethane Styl aufgenommen wurde. Es ist hier nicht möglich, die übergrosse Anzahl von Monumenten auch nur entfernt anzuführen; selbst über die Thätigkeit der einzelnen Meister lässt sich nur Weniges mit Gewissheit feststellen.[1] Gemeinsam ist jedoch diesen Werken ein hoher Reiz gemüthlicher Innigkeit und zarter Anmuth, der oft noch wie ein Nachhall des verklingenden Mittelalters in diese neue Zeit hineinfällt. Dagegen kommt die Durchbildung des Körperlichen an Schärfe und Gründlichkeit den Florentiner Arbeiten nicht gleich, wie denn auch kein solcher Reichthum an Motiven der Bewegung anzutreffen ist.

Antonio Rizzo oder *Bregno* gehört zu den ersten, welche in der von Bartolommeo gebrochenen Bahn weiter fortgehen, wie sich aus den beiden Dogengräbern im Chor von S. Maria de' Frari erkennen lässt. Bedeutender erscheint jedoch der jüngere im Anfang des 16. Jahrhunderts thätige Meister *Lorenzo Bregno*, auf welchen ebenfalls mehrere Monumente zurückgeführt werden. — Sodann beherrscht die Künstlerfamilie der Lombardi, wie in der Architektur, so auch in der Skulptur die Kunst von Venedig. *Pietro Lombardo*, den wir schon als Baumeister kennen lernten, steht mit seinen Söhnen *Tullio* und *Antonio* an der Spitze. Eine überaus grosse Anzahl von Denkmälern wird diesen gemeinsam arbeitenden Künstlern zugeschrieben, ohne dass man den Antheil der Einzelnen genauer festzustellen vermöchte. Ihre Hauptwerke sind das Grab des Dogen Mocenigo

[1] Sorgfältige und gewissenhafte Untersuchungen gibt die Gesch. der Baukunst und Bildhauerei Venedigs von *O. Mothes* (Leipzig 1859), ein für das Studium der venetianischen Kunst unentbehrliches Hülfsmittel.

in S. Giovanni e Paolo, mehrere Reliefs an der Façade der Scuola di S. Marco, und sodann von dem bedeutenderen Tullio ein grosses Altarrelief in S. Giovanni Crisostomo, welches die Krönung der Maria in der ungewöhnlichen Anordnung darstellt, dass Maria vor Christus kniet, der umgeben von den Aposteln ihr die Krone aufsetzt. Der Ausdruck ist voll Anmuth und Innigkeit, die Behandlung stark antikisirend, besonders in den trefflich gefalteten Gewändern, während die Köpfe sammt dem Haar etwas starr und hart durchgeführt sind.

Zu den späteren, sicher datirten Arbeiten der beiden Söhne gehören mehrere Reliefs der prachtvollen Kapelle S. Antonio in der gleichnamigen Kirche zu Padua, die allerdings schon stark in's folgende Jahrhundert gehören, aber des Zusammenhangs wegen hier zu nennen sind. Hier stammt das neunte Relief, wo der Heilige ein kleines Kind durch ein Wunder zum Reden bringt, damit es Zeugniss von der Unschuld seiner Mutter ablege,

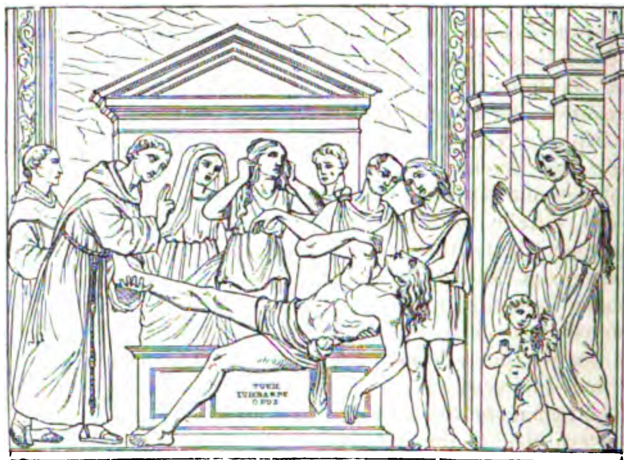


Fig. 368. Relief von Tullio Lombardo.

von *Antonio*, der darin sich als der einfachste und klarste dieser Schüler sowohl in Anordnung als Reliefbehandlung erweist und am meisten der Antike nachgeht. Das sechste, wo der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein entdeckt, ist mit dem Namen des *Tullio* und der Jahreszahl 1525 bezeichnet. Demselben Meister gehört das siebente, wo der Heilige den Beinbruch eines jungen Mannes heilt (Fig. 368); beide Arbeiten in einer gewissen herben, scharfen, eckigen Manier, besonders die ersten, dabei jedoch von lebendiger und klarer Anordnung.

Zu reiner, hoher Anmuth entwickelt sich dieser venetianische Styl bei *Alessandro Leopardo*, der gleichfalls an der Spitze einer grossen Werkstatt eine Menge bedeutender Werke schuf. Das schönste unter den Grabmälern Venedigs, das des Dogen Andrea Vendramin vom Jahre 1479 im Chor von S. Giovanni e Paolo, wird ihm zugeschrieben. Es ist überaus grossartig mit einem freien Blick für die Gesammtwirkung componirt, mit sehr vielen Figuren in einem einfachen antikisirenden Styl geschmückt, nur der

zierliche Faltenwurf zeigt die den Venetianern eigene Trockenheit, die jedoch durch die holdselige Anmuth mancher Köpfe aufgewogen wird. Sodann arbeitete Leopardo im Verein mit den Lombardi die überaus prachtvolle Ausstattung der Kapelle des Cardinals Zeno in San Marco, wo vorzüglich die edle Madonna della Scarpa auf ihn zurückweist. Endlich rühren von ihm die drei bronzenen Flaggenhalter auf dem Marcusplatz, deren Bildwerke denselben an der Antike genährten, feinen plastischen Sinn bekunden.

In der Lombardei[1] wurde die überreich mit Skulpturen ausgestattete Façade der Certosa bei Pavia ein Tummelplatz für eine Menge von Künstlern, deren Thätigkeit bis tief ins 16. Jahrhundert dauert. Das Einzelne ist hier noch schwerer zu sondern; im Allgemeinen aber herrscht eine liebenswürdige, anmuthig weiche Ausdrucksweise vor. Neben dieser unterscheidet man leicht eine andere Auffassung, die sich in einseitigem Realismus gefällt und durch herben Ausdruck, scharf gebrochene Gewänder und oft bis ins Unschöne gehende Manieren an die Paduanische Malerschule erinnert. Zu den besten Meistern vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört *Antonio Amadeo*, von welchem das schöne Marmorportal herrührt, das aus der Kirche der Certosa in das Kloster führt. Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts äussert sich in den Skulpturen der Einfluss Lionardo's und seiner Schule; der liebliche Ausdruck der Köpfe, namentlich der Madonna, trägt ganz das Gepräge seiner Schule. Noch von Amadeo, unter Beistand des *Giov. Giacomo della Porta*, wurde das prachtvolle Grabdenkmal Gian Galeazzo Visconti's begonnen, welches die Mönche dem Stifter dieses Prachtbaues im rechten Querschiff der Kirche errichteten. *Cristoforo Solari*, genannt *il Gobbo*, arbeitete dagegen die trefflichen Grabstatuen des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este, welche man im nördlichen Kreuzarme sieht. Demselben Künstler schreibt man das Antependium des Hochaltars mit dem edlen Reliefmedaillon einer Pietà, das von Engeln gehalten wird, zu. Das Hauptportal der Kirche, unermesslich reich mit miniaturartig fein behandelten Reliefs an den Pfeilern wie am Architrav geschmückt, ist vielleicht ein Werk des trefflichen *Agostino Busti*, genannt *Bambaja*, der zu den vorzüglichsten Meistern des beginnenden 16. Jahrhunderts gehört. Sein Hauptwerk war das Grabmal des in der Blüthe der Jahre gefallenen Gaston de Foix, dessen Ueberreste sich jetzt im Mus. arch. der Brera zu Mailand, in der Capelle auf der Isola bella und im Mus. civico zu Turin befinden. Die Grabstatue des Verstorbenen, der wie im Siege lächelnd daliegt, gehört in ihrer rührenden Jugendschönheit zu den ergreifendsten Schöpfungen der Plastik. Noch ein anderes kleineres Grabmal desselben Meisters sieht man in der Sammlung der Brera; sodann im Dom die edlen Skulpturen des Altars der Darstellung Mariä im südlichen Querschiff, sowie im Chorumgang das würdige Grabmal des Cardinals Caracciolo. Auch von den am Aeusseren des Domchores zahlreich angebrachten Marmorstatuen zeigen mehrere seine Hand.

Den scharfen Realismus Oberitaliens lernt man in den zahlreichen Skulpturen kennen, mit welchen *Tommaso Rodari* sammt seinem Bruder *Jacopo* seit 1490 c. den schönen Dom zu Como geschmückt hat. Ohne bedeutenderes Lebensgefühl in der Bildung der einzelnen Gestalten wirken

[1] Ueber die Skulpturen der Lombardei vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrg. VI.

diese Arbeiten doch durch die überaus glänzende dekorative Gesammthaltung anziehend. So das Portal der Südseite und das noch prachtvollere Hauptportal der Nordseite; ferner die originellen Denkmäler des älteren und jüngeren Plinius an der Façade, die schon als Zeugnisse der begeisterten Hingabe an die Antike bemerkenswerth sind; endlich im Innern der erste Altar des rechten Seitenschiffes. Von anderer und zwar selbständiger Künstlerhand zeugt der prächtige Schnitzaltar des h. Abbondio, eins der wenigen Beispiele hölzerner Schnitzwerke dieser Art in Italien.

Endlich ist noch als das Hauptwerk des oben erwähnten *Antonio Amadeo* das prachtvolle Grabmal des Feldherrn Colleoni in der Kapelle desselben zu Bergamo zu nennen. Reich mit Reliefs und Statuen geschmückt, trägt es auf dem oberen Sarkophag das vergoldete, in Holz geschnitzte Reiterbild des Verstorbenen. Von verschiedenem Werth in den einzelnen Theilen gehört das Ganze doch zu den bedeutendsten Schöpfungen der lombardischen Schule. Ebendort das kleine Grabmal von Colleoni's Tochter Medea, eine liebenswürdige Schöpfung desselben Meisters.

Neben allen diesen Werken, die noch eine direkte Beziehung zur Architektur haben oder doch einen architektonischen Rahmen verlangen, tritt nun, durch den Modeneser *Guido Mazzoni* ausgebildet, eine andere Richtung auf, welche die Skulptur völlig aus diesem Verbande löst und mit frei componirten Gruppen bemalter Thonfiguren eine entschieden dramatische Wirkung bezweckt. Mit unleugbarer Kraft begabt, geht dieser Künstler aber so weit im leidenschaftlichen Pathos und im rücksichtslosen Naturalismus, dass er neben wirklich Ergreifendem geradezu Fratzenhaftes, Widerwärtiges gibt. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena die Madonna mit dem Leichnam Christi, der von den Seinen betrauert wird. Aehnlich ist derselbe Gegenstand von ihm in der heil. Grabkapelle der Kirche Monte Oliveto zu Neapel behandelt. Auch in der Kirche der Madonna della Rosa zu Ferrara findet sich eine Gruppe verwandter Art von der Hand dieses Meisters, dessen Geistesverwandte wir in Malern wie Crivelli, Montagna und selbst Mantegna erkennen werden.

Endlich ist der Theilnahme zu gedenken, die Unteritalien, vornehmlich Neapel, der neuen Bewegung zuwandte. Waren es hier ebenso wie in Rom meist florentiner Künstler, welche die Renaissance auch in der Skulptur zur Herrschaft brachten, so fehlt es doch nicht ganz an einheimischen Talenten. Unter diesen bezeichnet in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts *Andrea Ciccione* in liebenswürdiger Weise den Uebergang aus der alten in die neue Zeit. In S. Giovanni a Carbonara zu Neapel ist das hinter dem Hochaltar befindliche Grabmal des Königs Ladislaus sein Werk, in der Composition überwiegend gothisch, als Ganzes sehr bedeutend wirkend und edel durchgeführt. Das Figürliche aber zeigt das Hervorbrechen des realistisch antikisirenden Styles: die Gestalten der Tugenden in schöner Gewandung und anmuthigem Ausdruck, die sitzenden Figuren der königlichen Familie und auf der Spitze das Reiterbild des Verstorbenen, würdig und streng, wenngleich etwas leer im Streben nach Portraitwahrheit. Am Ende des Jahrhunderts stehen die Skulpturen, welche die reich ausgebildete Krypta des Doms schmücken, inschriftlich 1504 beendet und von *Tommaso Malvito* aus Como, also einem Lombarden gefertigt. Es sind die Madonna, Engel und Heilige in etwas hartem, unerfreulich realistischem Styl, allesammt eigenthümlicherweise in Medaillons an der Decke angebracht. Ein

wunderliches Werk ist die gleichzeitige, an einem Betpult knieende Marmorstatue des Cardinals Olivier Caraffa, tüchtig und lebenswahr, aber trocken naturalistisch.

2. Die Malerei.

Wie der Sinn der neuen Zeit dem Malerischen zugeneigt war, konnten wir schon am Vorwalten dieser Richtung in der Skulptur erkennen. Um so lebendiger bethätigte er sich in der Malerei als derjenigen Kunst, die dem Streben nach Darstellung der Wahrheit und Mannichfaltigkeit des äusserlich und innerlich bewegten Lebens ungleich mehr genügte. Was aber gerade der italienischen Malerei dieser Epoche ihren entscheidenden Vorzug gewährt, ist das fortwährende Bedürfniss nach Ausführung grosser Fresken, das einen freien monumentalen Styl zur lebendigen Entwicklung gelangen liess und durch das Componiren im Ganzen und Grossen die Maler vor der Klippe der nordischen Kunst dieser Zeit, dem Untergehen in's Einzelne, Zufällige und Kleinliche bewahrte. Was aber ferner der Malerei den Vorzug einer ungleich freieren Stellung gewann, war der Umstand, dass sie weniger als die Plastik von der Nachahmung antiker Kunst berührt wurde, dass die frische unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel ward, dessen Erreichung den verschiedenen künstlerischen Individuen je nach ihrer besondern Begabung in mannichfaltiger Weise möglich war. Aus diesem Grunde erklärt sich die Vielseitigkeit der Malerei dieser Epoche, die auch darin der Plastik weit überlegen ist.

a. Die toskanische Schule.[1]

Gleich der vorigen Epoche zeigt auch die jetzige die Schule von Toskana als die erste an Reichthum und nachhaltiger Kraft des künstlerischen Schaffens. Wie schon Giotto und Orcagna, wenngleich mit den mehr andeutenden symbolischen Mitteln ihrer Zeit, die Richtung der florentinischen Kunst auf Schilderung lebendigen Handelns festgestellt hatten, so nahmen die Meister der jetzigen Epoche im Sinn ihrer Zeit jene Aufgaben wieder auf. Aber wenn sie die heiligen Geschichten erzählen, so ist ihnen nicht mehr der Vorgang selbst die Hauptsache, sondern er dient ihnen gleichsam zum Vorwand für die lebensvolle Auffassung und Darstellung der Wirklichkeit. Desshalb stellen sie die heiligen Gestalten in reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre eigenen Zeitgenossen im vollen Kostüm ihrer Tage zu theilnehmenden Zeugen der heiligen Vorgänge. Während dadurch der spezifisch religiöse Inhalt ihrer Bilder allerdings entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum ersten Mal das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht und durch den der florentinischen Schule angebornen grossen Sinn so sehr verklärt und erhöht, dass diese Gestalten trotz ihrer zeitlich bedingten Erscheinung einen ewigen Werth im Reiche des Schönen erlangen.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67, 67 A und 68 (V.-A. Taf. 37 und 38.)

Zunächst treten einige Künstler auf, welche eine Uebergangsstellung einnehmen, indem sie, von der Grundlage der mittelalterlichen Darstellungsweise ausgehend, den Gestalten eine grössere Kraft der Wirklichkeit, ein stärkeres Naturgefühl zu verleihen suchen. Dahin gehört *Paolo Doni*, genannt *Uccello*, (1396 — nach 1469), dessen in grüner Erde gemalte Fresken aus dem alten Testament, die Sündfluth und Noah's Opfer, im Klosterhofe von S. Maria Novella zu Florenz durch ihre perspektivischen Verkürzungen bemerkenswerth sind. Ein kühnes Schlachtbild in der Nationalgalerie zu London, ein anderes in den Uffizien zu Florenz, ebenso das grau in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn Hawkwood im Dom daselbst zeigen ihn auf dem Gebiet profangeschichtlicher Schilderung heimisch. Ferner *Andrea del Castagno* (1390—1457), ein energischer Realist, der am frühesten und entschiedensten die gemeine Natur in die Malerei einführte, wie man besonders an den jetzt im Bargello aufgestellten historischen Einzelfiguren erkennt. Voll Leben ist die grau in grau gemalte Reitergestalt des Niccolo da Tolentino im Dom, von grossartiger Gewalt aber, dabei überaus tief und kräftig gemalt und modellirt das neuerdings entdeckte Abendmal im Refektorium des aufgehobenen Nonnenklosters S. Apollonia. Tritt hier die realistische Tendenz der neuen Zeit mit rücksichtsloser Gewalt hervor, so erkennt man dagegen wiederum den Uebergang aus der mittelalterlichen Auffassung in die neue Richtung bei *Masolino (Tommaso di Cristoforo Fini)*, über welchen erst neuere Untersuchungen Klarheit gebracht haben. Zu Panicale im oberen Arnothale 1384 geboren, malte er gegen 1428 Scenen aus dem Leben Mariä am Chorgewölbe der Collegiatkirche zu Castiglione di Olona bei Varese, Werke, in welchen der gothische Styl noch überwiegt, obwohl sich ein freieres Naturgefühl schon zu regen beginnt. Mit 1435 sind sodann die Wandgemälde aus der Geschichte Johannes des Täufers im Baptisterium daselbst bezeichnet, in welchen sich dieselbe Hand, aber in merklich fortgeschrittenem Styl mit grösserer Lebensfülle und einem freien Gefühl für Anmuth zu erkennen gibt. Auch die Wandbilder im Chor der Collegiata, Scenen aus dem Leben der h. Laurentius und Stephanus scheinen in ihrer grösseren Kühnheit und Breite dieser spätern Zeit des Künstlers zu entsprechen. Nach diesen Zeugnissen darf man nun auch Masolino für den Urheber der vor 1420 entstandenen Fresken aus der Legende der h. Katharina halten, welche man in der Kapelle dieser Heiligen in S. Clemente zu Rom sieht. Sie zeigen denselben Uebergangsstyl noch in minder entwickelter Form, mögen übrigens unter Betheiligung des damals noch sehr jugendlichen Masaccio ausgeführt worden sein. Als entscheidender Bahnbrecher tritt nun der grosse *Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni)*, der jüngere Zeitgenosse, Landsmann und Schüler Masolino's hervor. In kürzester Lebensfrist (1401—1428) durchmisst er rasch die Entwicklungsstadien der früheren Kunst und dringt in kühner Sicherheit zu einer Grösse und Macht der Erscheinung durch, welche sein Wirken epochemachend und sein Beispiel maassgebend für die gesammte Kunst des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo, Michelangelo und Rafael gemacht haben. Sein Hauptwerk sind die Fresken, welche er in der Kapelle Brancacci in Sta. Maria del Carmine zu Florenz ausführte. Bisher schrieb man den Beginn dieser Arbeiten dem Masolino zu und legte ihm die Predigt Petri und, an der rechten Seite, die Heilung des Lahmen und die Genesung der Petronilla bei. Freilich ist in diesen Bildern noch nicht die volle Kraft der Charakteristik,

die ganze Grossartigkeit der Composition, die hohe dramatische Gewalt der reiferen Werke. Dies erklärt sich aber, wenn man annimmt, dass der Meister mit diesen Theilen der Arbeit begonnen und erst im weiteren Fortschreiten die Höhe seines Styles erreicht hat. Auch die noch etwas befangene Darstellung des Sündenfalls gehört zu den früheren Bildern. In der That haben neuere Untersuchungen[1] ergeben, dass Masaccio es war,

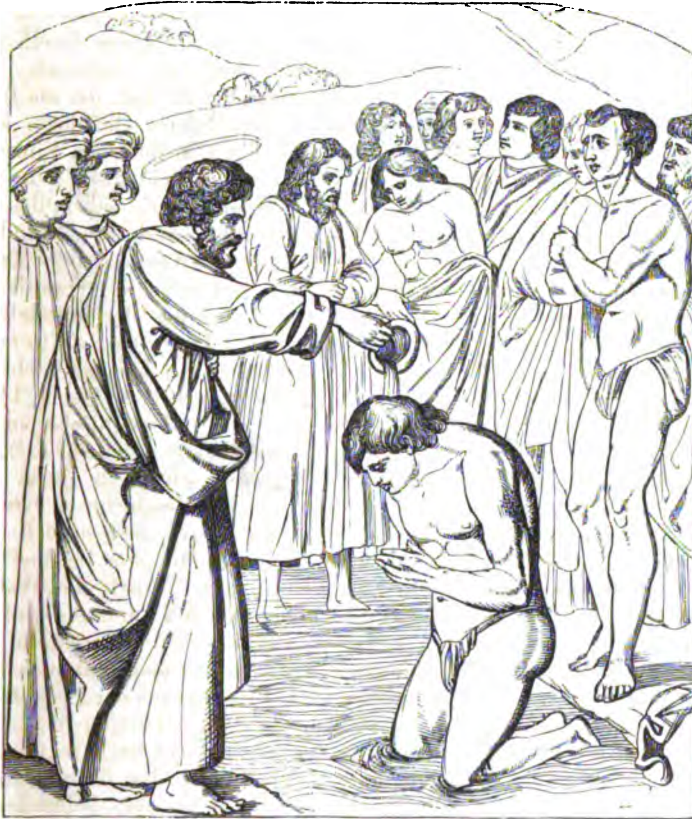


Fig. 369. Von Masaccio's Fresken in S. Maria del Carmine. Florenz.

der den ganzen Cyklus begonnen und bis auf einige nachher durch Filippino Lippi vollendete Theile allein ausgeführt hat. Er malte am linken Pilaster beim Eingang der Kapelle die Vertreibung aus dem Paradiese, nicht bloss die frühesten vollkommen nackten Aktfiguren italienischer Kunst, sondern von solcher Schönheit der Composition, dass Rafael dieselbe in seine biblischen Darstellungen mit aufgenommen hat. Ferner Petrus taufend und im Gefängniss, Scenen voll Leben und Bedeutung, die erstere (Fig. 369)

[1] Vgl. die scharfsinnige Darlegung bei Crowe und Cavalcaselle, dazu aber die Aufsätze von *A. von Zahn* und *W. Lübke* in den Jahrb. für Kunstwissenschaft. II. und III.

wieder mit trefflichen nackten Figuren, unter welchen der frierende Jüngling immer bewundert worden ist; Petrus und Johannes, Krüppel heilend und Almosen spendend. Seine beiden grossen Hauptbilder sind aber an der linken Wand; oben Christus, der Petrus befiehlt die Münze aus dem Rachen des Fisches zu nehmen (Fig. 370), ein Bild von gebieterischer Hoheit und Gewalt, namentlich die Apostel sind Gewandfiguren von einer Macht und Grösse, wie keiner der Späteren, selbst Rafael und Michelangelo nicht, sie übertroffen hat; unten Petrus auf der Kathedra und die Erweckung des Königssohnes, letzteres zum Theil von Filippino Lippi vollendet.[1] Die Gestalten sind überall voll lebendigsten Daseins, scharf modellirt und



Fig. 370. Von Masaccio's Fresken in der Kapelle Brancacci. Florenz.

grossartig behandelt, die Farbe ernst und kräftig, die Gewandung von meisterhaft freiem und kühnem Wurf, der ganze Geist der Darstellungen gesättigt von mächtigem historischem Leben. (Das Uebrige ist von *Filippino Lippi.)*

Das Beispiel dieser gewaltigen Darstellungsweise riss die Zeitgenossen zur Bewunderung und Nacheiferung hin. Fast alle Meister des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo, Michelangelo und Rafael haben vor diesen grossartigen Werken studirt und von ihnen gelernt. Einer der ersten unter ihnen ist *Fra Filippo Lippi* (c. 1412 bis 1469). Wie die persönlichen Erlebnisse dieses leidenschaftlichen Künstlers, der von ungebändigter Empfindung hingerissen, die Fesseln klösterlicher Zucht sprengte, so zeigen auch seine künstlerischen Werke eine verwandte Kühnheit in der unmittelbaren Auffas-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67 A (V.-A. Taf. 38) Fig. 1.

sung des Lebens. Er führt die heiligen Gestalten und Ereignisse ganz auf den Boden weltlicher Existenz, er greift aber auch oft so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben sinnlich frischer, keck naiver Wirklichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen, heiteren Glanze, der das ganze Dasein seiner Gestalten umfliesst. Unter seinen Monumentalwerken sind die Wandgemälde im Chore des Domes von Prato die wichtigsten (Fig. 371). An der rechten Wand sind es die Geschichten Johannes des Täufers, an der linken die des heiligen Stephanus, voll Ausdruck und Leben, wunder-



Fig. 371. Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern. Von Fra Filippo Lippi. Prato.

schön das Gastmahl mit der tanzenden Herodias, feine kluge, etwas wehmüthige Köpfe, schöne Männergestalten in grossartig stylisirter Gewandung, alles in warmer milder Klarheit der Farbe. Sodann auf der andern Seite die Steinigung des Stephanus, ergreifend wahr, bei dem getödtet daliegenden Heiligen die herrlichsten klagenden Gestalten und prächtige Portraitfiguren voll Würde und einfacher Strenge. Aus viel späterer Zeit, und zwar vom Ende seines Lebens und Wirkens, sind die Fresken in der Apsis des Chors vom Dom zu Spoleto, mit der lebendig und anziehend componirten Krönung der Maria und drei andern Scenen aus ihrem Leben. Seine Tafelgemälde sind oft von bezaubernder Süsse und Innigkeit, die Madonnen mütterlich sorgsam, das Christkind zum ersten Mal von holdseligster und

doch durchaus real durchgebildeter Erscheinung. Die Galerien zu Florenz, besonders die der Akademie, bewahren zahlreiche Werke dieser Art; das Museum zu Berlin besitzt ebenfalls einige liebenswürdige Tafeln; vorzüglich anmuthig sind aber zwei Bilder in der Nationgalerie zu London, ursprünglich für Cosmo de' Medici gemalt. Das eine enthält Johannes den Täufer mit sechs andern Heiligen, das andere eine Verkündigung von zarter Holdseligkeit.



Fig. 372. Die Töchter Jethro's am Brunnen. Von Botticelli. Rom.

Unter den Schülern Fra Filippo's ist *Sandro Botticelli* (*Alessandro Filipepi*, 1446 bis 1510) der ausgezeichnetste. Er erweiterte den Darstellungskreis, indem er die antike Mythe und die Allegorie mehrfach in seinen Bildern behandelte. So in einem liebenswürdig naiven Gemälde der Venus, die auf einer Muschel über das Meer dahinschwebt, in der Galerie der Uffizien zu Florenz.[1] Noch merkwürdiger ist in derselben Sammlung das allegorische Bild der Verleumdung, worin auch die Vorliebe Sandro's für hastige Bewegung und flatternde Gewänder hervortritt. In seinen reli-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67 A (V.A. Taf. 38) Fig. 5.

giösen Tafelbildern, die man ebendort und in vielen anderen Galerien findet, herrscht eine freundliche innige Empfindung, die aber durch stetes Wiederkehren desselben leicht zu erkennenden Gesichtstypus etwas eintönig wird. Endlich hatte Sandro Theil an den Fresken, mit welchen Sixtus IV. die nach ihm genannte Sixtinische Kapelle im Vatican ausschmücken liess. Von ihm sind drei grosse Bilder, von denen besonders die Vertilgung der Rotte Korah eine Composition voll dramatischen Lebens zeigt. Das andere Bild gibt verschiedene Scenen aus dem Leben Mosis, von denen



Fig. 373. Petrus und Paulus vor dem Proconsul. Von Filippino Lippi. Florenz.

wir die Töchter Jethro's am Brunnen als Beispiel von der anziehenden Lebensfrische seiner Schilderung vorführen (Fig. 372). Wie so oft in dieser Epoche wird in demselben Gemälde eine Reihe von zeitlich und örtlich getrennten Begebenheiten unmittelbar im Raume zusammengebracht. Das dritte Bild schildert in derselben Ausführlichkeit die Versuchung Christi. Schöne landschaftliche Gründe, eine Menge prächtiger Motive der Bewegung und ausdrucksvoller Gestalten zeichnen diese Compositionen aus.

Ein bedeutender Meister war sodann der Sohn des Fra Filippo und Schüler des Sandro, *Filippino Lippi* (c. 1459 bis 1504). Zu seinen früheren Werken gehört die Vollendung der Fresken in der Cap. Brancacci in S. M. del Carmine zu Florenz (Fig. 373), wo er die Auferweckung des

Königssohns, Petrus und Paulus vor dem Richter und Petri Marterthum und Befreiung malte, Werke von Würde und Kraft, voll dramatischen Lebens.[1] Seiner spätern Zeit gehören die Fresken der Capella Strozzi in S. Maria novella vom Jahre 1486 mit Scenen aus der Apostelgeschichte. Links die Erweckung der Drusiana durch den Evangelisten Johannes, rechts die Vertreibung des Drachen aus dem Tempel des Mars durch den heiligen Philippus. Die Darstellungen sind sehr lebendig und ausdrucksvoll, aber etwas unruhig in den Gewändern und Stellungen, worin sich ein gewisser phantastischer Zug offenbart. Aber ungemein prägnant und wahr, fast überraschend tritt Alles hervor. So das Erstaunen bei der Erweckung der Drusiana in der herrlichen Gruppe der Frauen mit den Kindern; so der Ausdruck von Entsetzen, Angst und Grauen bei der Vertreibung des Drachen, wo auch die Architektur reich, ja fast überladen erscheint. Am Gewölbe sieht man die grossartigen Gestalten Christi, der vier Evangelisten und des h. Antonius.

Noch später sind die Fresken in S. Maria sopra Minerva zu Rom, wo Filippino die Wandgemälde in der Kapelle des h. Thomas ausführte. Der Triumph des h. Thomas über Averroes, d. h. des Glaubens über die Ketzerei, wird nur durch die schöne florentinische Lebensfülle der Zuschauergruppen, die ihre Theilnahme ausdrücken, interessant. In der Himmelfahrt der Maria sind die übertrieben lebendigen Engel, die affectvollen Bewegungen der Madonna und der Apostel, welche erstaunt den leeren Sarg umringen, gar zu absichtlich, aber das schöne warme Colorit und die anmuthigen Köpfe ersetzen manches. Von seinen Tafelbildern, die mehrfach angetroffen werden, gehört ein grosses Altarbild in der Kirche der Badia zu Florenz zu den besten, anziehendsten Werken seiner früheren Zeit. Die Madonna tritt von Engeln begleitet zum heil. Bernhard heran, der in einer reichen Felslandschaft sich frommen Betrachtungen hingibt. Maria, die gleich den Engeln noch an Sandro erinnert, sieht mütterlich und etwas leidend aus, die Engel sehr innig mit schönen Knabenköpfen. Der Ton des Ganzen ist warm, mild und klar, nur die Gewänder der Engel haben die bunten Farben und unruhigen Falten, welche so oft auf den gleichzeitigen florentiner Bildern bemerkt werden. Diesem ausgezeichneten Werke steht eine ursprünglich für eine Kapelle der Ruccellai gemalte, jetzt in der Nationalgalerie zu London befindliche Altartafel sehr nahe. In schöner, tiefer Färbung durchgeführt, stellt sie die von den h. Hieronymus und Dominicus verehrte Madonna dar. Es ist eins der vorzüglichsten Werke des Meisters.

Andre Maler dieser Zeit gingen aus der Schule Fiesole's, hingerissen durch die übermächtige Zeitströmung, ebenfalls zur Richtung des Masaccio über, bewahrten aber dabei einen Nachklang von der süssen Milde und Innigkeit ihres ersten Meisters. Zu diesen gehört *Cosimo Rosselli*, von welchem ein frühes Freskobild vom Jahre 1456 in S. Ambrogio zu Florenz mehr durch liebenswürdige Einzelheiten, namentlich eine Fülle schöner Köpfe, als bedeutende Anordnung anzieht. In seiner spätern Zeit malte er in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mehrere Bilder, unter denen die Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen eine Menge anmuthiger und

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67 (V.-A. 37) Fig. 4.

würdevoller Gewandfiguren in überaus reicher, lieblicher Landschaft zeigt. Auch an Tafelbildern von ihm fehlt es nicht.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm *Benozzo Gozzoli* (1424 bis c. 1496), der in seinem Hauptwerk, den 22 grossen Wandbildern im Campo Santo zu Pisa von 1469 bis 1481 die liebenswürdigste Anmuth in der Auffassung des wirklichen Lebens und eine unerschöpfliche Fülle an frischen, originellen und innig empfundenen Motiven kundgibt. Es sind die Geschichten des alten Testaments, von Noah anfangend und mit Joseph schliessend, deren patriarchalische Einfachheit und idyllische Anmuth er mit unvergleichlicher Naivetät geschildert hat (Fig. 374). Eine köstliche Schaar lebenswahrer Gestalten bewegt sich auf einem Hintergrunde, dessen



Fig. 374. Aus Noah's Geschichte. Von Benozzo Gozzoli. Pisa.

landschaftlicher und architektonischer Reichthum selbst in dieser schöpfungsfreudigen Zeit seines Gleichen sucht und an festlich heitrem Ausdruck alle Zeitgenossen übertrifft. In dem zahllosen Heer jugendlich anmuthiger und männlich würdiger Gestalten, die im reichen Kostüm der Zeit und in jeder erdenklichen Bethätigung einer kräftigen Daseinslust auf seinen Bildern sich drängen, tritt der eigentliche Inhalt, der biblische Vorgang in den Hintergrund, und die Geschichte des Erzvaters Noah, seines Weinbaues und seiner Trunkenheit muss z. B. dem heitren Künstler lediglich den Anlass zu einer Schilderung des fröhlichen Treibens bei der Weinlese herleihen. Von hoher Anmuth sind auch die Gemälde in der Kapelle des Pal. Riccardi zu Florenz, den Zug der heil. drei Könige darstellend. Man kann nichts Liebenswürdigeres sehen als diese reich bewegten Schaaren voll freudiger Weltlust, denen die Bildnisse bedeutender Zeitgenossen ein-

gereiht sind, und die durch jubilirende Engelchöre von entzückender Schönheit begleitet werden. Auch die goldig klare Färbung stimmt in diesen Jubel ein. Andre Fresken von ihm, in der Kirche von Monte Falco bei Foligno (c. 1450) und in S. Agostino zu S. Gimignano (1465) bezeichnen den allmählichen Entwicklungsgang des Künstlers. Von seinen Tafelbildern sieht man eins der anmuthigsten, eine thronende Madonna mit dem Kinde, nach 1461 gemalt und noch an Fiesole erinnernd, obwohl in der Durchbildung der Gestalten bedeutend entwickelter, in der Nationalgalerie zu London. Eine Verherrlichung des h. Thomas von Aquino besitzt die Sammlung des Louvre.

Einer der bedeutendsten Meister dieser Epoche ist *Domenico Ghirlandajo* (1449 bis 1494), der an Grösse des Sinnes und Kraft der Ausführung

Fig. 375. Petrus und Andreas zum Apostelamt berufen. Von Dom. Ghirlandajo. Rom.

die meisten übrigen übertraf und recht eigentlich als der geistige Erbe Masaccio's zu betrachten ist. Er vor allen gibt nicht bloss den idealen Gestalten seiner Heiligen, sondern auch dem zahlreichen Chor von Zeitgenossen, die jenen als Begleiter und Zuschauer zur Seite stehen, eine ächt historische Würde, eine feierliche Erhabenheit, eine lebensfrische Fülle der Erscheinung, die durch gediegene Vollendung und kräftige Farbenwirkung unterstützt werden. Zu seinen früheren Arbeiten gehört das Wandbild in der Sixtinischen Kapelle zu Rom, Petrus und Andreas vom Herrn zum Apostelamt berufen, eine Darstellung voll hoher Würde und frischen Lebens, von welcher wir unter Fig. 375 ein Bruchstück beifügen. Wichtiger und umfassender sind zwei Cyklen von Freskobildern, mit denen er 1485 die Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz und 1490 den Chor von S. Maria novella daselbst schmückte. Besonders letztere, das Leben der Maria und Johannes des Täufers, zeigen die reife und vollendete Kunst

des Meisters.[1] Die Vorgänge selbst sind in wenigen Figuren mit einfach grossen Zügen geschildert; aber überall haben sich die edlen Zeitgenossen des Malers in reicher Anzahl als Zuschauer eingefunden, die Jungfrauen anmuthig und fein, die Matronen bürgerlich gemüthlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier menschlicher Würde (Fig. 376). Das florentiner Leben der damaligen Tage spiegelt sich hell und klar in diesen anziehenden Bildern. Vor allem sind die Vorgänge bei der Geburt der Maria und des Johannes, sowie die Begegnung der Maria und Elisabeth frisch und naiv dem wirklichen Leben der Zeit nachgeschildert. Zumeist begibt sich Alles vor edlen architektonischen oder anmuthigen landschaftlichen Hintergründen. In seinen Tafelbildern bewegt sich Ghirlandajo nicht mit gleicher Freiheit, obwohl auch unter ihnen Werke hohen Werthes sind, wie eine



Fig. 376. Zacharias schreibt den Namen des Johannes. Von Dom. Ghirlandajo. Florenz.

Anbetung der Hirten vom Jahr 1485 in der Akademie zu Florenz, die Madonna jungfräulich, hold und lieblich ernst, das Kind eins der reizendsten dieser Epoche, Anordnung und Durchführung gediegen, die Farbe kräftig und gesättigt in einem goldbräunlichen Ton.

Wie die Plastik auf die Malerei lebendig einwirkte, so zeigen sich bisweilen auch jetzt beide Künste in derselben Hand vereinigt; so bei *Andrea Verocchio* und in verwandter Weise bei *Antonio Pollajuolo,* (s. oben S. 137) deren Tafelbilder besonders durch ungemein energische Modellirung an dies Verhältniss erinnern. Vom ersteren besitzt die Akademie zu Florenz ein Gemälde der Taufe Christi, welches durch die herbe Schärfe der Charakteristik, mehr aber noch durch den Umstand bemerkenswerth ist, dass der junge Lionardo als Schüler Verocchio's den jugendlich schönen Engel gemalt hat, dessen Lieblichkeit sich auffallend von der Strenge der übrigen Köpfe

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 67 (V.-A. Taf. 37) Fig. 5 und 6.

unterscheidet. Von Pallojuolo sieht man eine vorzüglich durchgeführte Darstellung vom Martertode des h. Sebastian in der Nationalgalerie zu **London**, vielleicht das vollendetste Werk des Meisters. Ist indess bei diesen Künstlern das Formelle die Hauptsache, dem sich der geistige Gehalt unterordnet, so erreicht dagegen der Schüler Verocchio's, *Lorenzo di Credi* (1459 bis 1537), in seinen zahlreichen, vielverbreiteten Tafelbildern bei aller Sorgfalt der Formenbehandlung eine Innigkeit und Wärme der Empfindung, die denselben eine besondere Anziehungskraft verleihen.



Fig. 377. Moses, die letzte Ansprache an sein Volk haltend. Von Signorelli. Rom.

Endlich haben wir hier noch einen vorzüglichen Meister anzuschliessen, der, durch florentinische und paduanische Einflüsse bedingt, einen Uebergang zu den Künstlern Oberitaliens bildet; *Piero della Francesca* aus Borgo S. Sepolcro (geb. um 1423, lebte noch 1509). In seinen Werken verbindet sich die feinste Formbezeichnung und seltenes Studium der perspektivischen Verkürzung mit goldig zarter, fast durchsichtiger Klarheit der Färbung. Dazu kommt eine Reinheit der Empfindung und oft ein Schönheitsgefühl, wie es sonst nur noch in der umbrischen Kunst gefunden wird. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Chor von S. Francesco zu **Arezzo**, die Geschichte des Kreuzes darstellend. In den Uffizien zu **Florenz** sieht

man von seiner Hand die Bildnisse Federigo's di Montefeltro und seiner Gemahlin. Andres in der Sakristei des Doms zu Urbino und in seiner Vaterstadt Borgo S. Sepolcro. Von dort stammt auch die treffliche Altartafel mit der Taufe Christi, jetzt in der Nationalgalerie zu London: köstliche Gestalten, wie in goldigem Licht gebadet, umgeben von einer noch bunten, aber doch wirksam tiefen Landschaft. Als Schüler Pietro's werden Signorelli und Pietro Perugino (s. unten) genannt. Als einer der mächtigsten Geister des Jahrhunderts glänzt *Luca Signorelli* von Cortona (c. 1441 bis 1523), kühn und gewaltig, zum Höchsten strebend und in leidenschafttlicher Schilderung erschütternder Scenen allen Zeitgenossen über-



Fig. 378. Aus dem jüngsten Gericht von Signorelli. Orvieto.

legen, zugleich zum ersten Mal in umfassender Weise der Darstellung des Nackten zugethan. Seiner früheren Zeit gehören zwei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle, Mosis Reise mit seiner Frau Zipora nach Aegypten und sein Tod, wo der Künstler sich dem allgemeinen florentinischen Zuge nach einer Fülle lebendiger Gestalten und Motive mit grosser Frische überlässt. Wir geben unter Fig. 377 den Theil dieses letzteren Bildes, wo Moses dargestellt ist, wie er die letzte Ansprache an die Seinigen hält, Den Höhepunkt seiner eigenthümlichen Begabung bezeichnen aber die seit 1499 gemalten Fresken, mit welchen er die von Fra Angelico begonnene Ausmalung der Madonnenkapelle im Dom zu Orvieto vollendete. Selten haben sich in so engem Raum solche Gegensätze in der Ausführung desselben Werkes geeinet. Unter den reinen, seligen Gestalten Fiesole's, die vom Gewölbe niederblicken, breiten sich an den Wänden die mächtigen Gebilde

Signorelli's aus, wie ein Geschlecht von Gewaltigen, das gegen die allgemeine Vernichtung ankämpft. Die dämonisch unheimliche Darstellung des Antichrist, die Auferstehung der Todten, die Hölle und das Paradies sind von seiner Hand. In der Auferstehung entfaltet er seine vollendete Kenntniss des menschlichen Körpers in einer Menge nackter Gestalten, die sich in den verschiedensten Stellungen mit kühner Verkürzung darbieten. Besonders reich an gewaltigen Zügen ist die Schilderung der Verdammten, das Entsetzen der vom rächenden Blitze des Himmels Getroffenen. Aber auch die Engel (Fig. 378), die mit Zithern und Leiern niederschweben, um die bang Hinaufschauenden tröstlich herbeizuwinken, sind unvergleichlich grossartig und schön. In dem grauenvollen Fährmann, der die Todten übersetzt, während am Ufer viele nackte Gestalten umherirren, erkennt man ein Motiv, das später der grosse Nachfolger des Meisters, Michelangelo, in seinem jüngsten Gericht wieder aufnahm. Aus späterer Zeit stammen die Fresken im Kloster Monte Oliveto bei Siena, die das Leben des h. Benedikt darstellen. — In seinen Tafelbildern herrscht derselbe grossartig strenge Sinn, eine herbe, männliche Auffassung, scharfe dunkle Schatten und energische Modellirung. Eins der vorzüglichsten ist die thronende Madonna mit Heiligen, im Dom zu Perugia vom Jahr 1484, edel angeordnet, menschlich gross und frei gefasst und trefflich durchgeführt. Mehrere tüchtige Arbeiten finden sich in seiner Vaterstadt Cortona, (Dom, S. Margherita, S. Domenico u. a.), zwei werthvolle Altarflügelbilder im Museum zu Berlin. Hierhin ist kürzlich noch ein merkwürdiges grosses Tafelbild, die Schule des Pan, gelangt, welches von der lebensvollen und poetischen Behandlung antik mythologischer Scenen Zeugniss ablegt. Endlich sei jenes kleine frühe Bild der Brera zu Mailand erwähnt, welches die Geisselung Christi darstellt, nicht bloss durch dramatische Wucht, durch meisterliche Freiheit in Zeichnung des Nackten, sondern mehr noch durch eine diesem Künstler sonst fremde Feinheit der Durchführung und flüssig verschmolzene malerische Behandlung hervorragend.

b. Die Schulen Oberitaliens.[1]

Der Charakter der oberitalienischen Malerei beruht auf dem Ausdruck einer gewissen weichen Holdseligkeit und Anmuth. In Padua hatte schon am Ende der vorigen Epoche durch Aldighiero und Avanzo ein Fortschritt nach der Seite einer vollendeteren Wahrheit der Erscheinung sich Bahn gebrochen; allein die Auffassung war die herkömmliche geblieben und es bedurfte auch hier eines neuen Lebensprincips, um die Malerei zu entscheidendem Umschwunge zu bringen. Dem gelehrten, durch seine Universität hochberühmten Padua gebührt in diesem Ringen die erste Stelle. Hier war der Ort, wo das Studium der Antike, sowie die wissenschaftliche Begründung der Perspektive mit einer Energie betrieben wurde, die nirgend ihres Gleichen fand. Man fühlt den paduanischen Gemälden dieser Zeit eben so gut den Boden ihrer Entstehung an, wie man in den gleichzeitigen florentiner Bildern das freie, vielbewegte Leben eines grossen und mächtigen Gemeinwesens spürt. Dieser unmittelbare Zug zum wirklichen Leben ist in den Paduaner Bildern weniger zu bemerken. Dagegen herrscht

[1] Denkm. der Kunst Taf. 67 A und 69 (V.-A. Taf. 38).

eine antikisirende, mythologische Richtung vor; das Studium des menschlichen Körpers wird durch die antike Plastik vermittelt und wo nicht die nackte Gestalt selbst am Platze ist, da werden die Umgebungen, die reichen architektonischen Perspektiven wenigstens mit Reliefdarstellungen förmlich überladen. Unter dieser Zeitrichtung muss die Weichheit und Anmuth, die der oberitalienischen Malerei von Alters her im Blute steckt, für eine lange Zeit zurücktreten und einem scharfen, oft herben Ausdruck, einer übertrieben bestimmten Formbezeichnung Platz machen. Diese Tendenz herrscht im 15. Jahrhundert um so unbedingter vor, als auch der einzige bedeutende florentiner Künstler, der um diese Zeit zahlreiche Werke für Padua schuf, Donatello, einem durchaus verwandten Streben anhing. Indess lässt sich auch hier leicht erkennen, wie nothwendig ein solcher Durchgangspunkt für die Malerei war, wenn sie nicht in Unbestimmtheit und Weichlichkeit versinken sollte.

Der erste Meister der Schule von Padua war der mehr durch seine Lehrthätigkeit, als durch eigene Schöpferkraft bedeutende *Francesco Squarcione* (1394 bis 1474), der von weiten Reisen durch Griechenland eine Sammlung von antiken Skulpturen heimbrachte, die er zur Basis seines Unterrichts machte. Seine Unterweisung allein würde indess der Kunst nicht zu neuer Blüthe verholfen haben, wenn nicht unter seinen zahlreichen Schülern ein Genius von tiefer Begabung und grossartiger Kraft gewesen wäre, der als einer der ersten in dieser glänzenden und schöpferischen Epoche dasteht.

Andrea Mantegna (1431 bis 1506) strebt, gestützt auf das Studium der Antike, nach scharfem Erfassen und prägnantem Ausdruck der Körperformen, so dass man in seinen Gestalten meistens ein mehr plastisches als malerisches Leben bemerkt, das bisweilen, besonders in seinen früheren Werken, nicht ohne Härte und eine gewisse herbe Strenge vorgetragen wird. Zugleich aber hat er eine so lebhafte Empfindung für das Dramatische, dass in der ergreifenden Schilderung des Geschehenen kaum ein Anderer ihn überbietet. Sein Hauptwerk der Freskomalerei sind die Wandgemälde in der Kirche der Eremitani zu Padua, Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jacobus und Christoph. Die beiden Wände der Kapelle dieser Heiligen sind mit je sechs Bildern bedeckt. Die Eintheilung derselben wird durch Pilaster und Friese gegeben, die auf dunklem Grunde sehr schön gemalte Fruchtschnüre haben; den oberen Abschluss bilden Genien mit frei über die Fläche hingespannten Frucht- und Blumengewinden, alles voll Anmuth und Naivetät. An der rechten Wand tritt eine strengere architektonische Umfassung von trefflich gemalten Säulen mit ihrem Gebälk hervor. In den Compisitionen der Bilder beschränkt der Meister sich auf das Wesentliche, Nothwendige; dies aber ist voll Leben und Ausdruck. Am bedeutendsten sind die Geschichten des heiligen Jacobus, vor allen die Heilung des Gichtbrüchigen (Fig. 379). Wie dieser zum Apostel aufblickt, der ihn segnet, und wie der eine Jüngling, eine edle Gestalt, voll Theilnahme auf den Armen niedersieht, während ihm gegenüber ein kräftig gezeichneter Kriegsknecht verwundert die Hände zusammenschlägt, das alles ist eben so einfach wie ergreifend. Die Färbung ist klar, kühl und schlicht, die Modellirung lebendig durchgeführt; die Zeichnung sowie die reiche architektonische Perspektive mit höchster Sicherheit und Vollendung gehandhabt. Von den Geschichten des heil. Christophorus sind die oberen,

durch einige seiner Mitschüler ausgeführten, viel allgemeiner, platter und bedeutungsloser; dagegen sind die Marter und der Tod des Heiligen, leider in den unteren Theilen sehr beschädigt, von des Meisters eigener Hand trefflich durchgeführt. Die Dekoration der Gewölbkappen durch farbige Arabesken, Engel und Evangelisten in Medaillons von Blumengewinden mit flatternden Bändern ist heiter, frisch und lebendig gedacht und gemalt.



Fig. 379. S. Jacobus heilt den Gichtbrüchigen. Von Mantegna. Padua.

Derselbe liebenswürdige Geist herrscht noch ausschliesslicher in den Fresken, mit welchen Mantegna 1474 den herzoglichen Palast zu **Mantua**, das jetzige Castello di Corte schmückte. Man sieht an den Wänden eines grossen Gemachs Darstellungen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga. Ein Bild führt die herzogliche Familie vor. In etwas strenger Auffassung wird ein wunderbar bestimmtes, volles, innerstes Leben mit den einfachsten

Mitteln geschildert. Der landschaftliche Hintergrund musste die Gelegenheit zu einer reichen idealen Darstellung des antiken Rom herleihen. Ein anderes Bild, sehr verblasst und zerstört, zeigt den Herzog mit seiner Gemahlin Barbara, von seinen Kindern, Hofleuten und Freunden umringt, im Freien sitzend. Ein drittes Bild schildert in einer poetisch phantastischen Gebirgslandschaft eine Jagdscene. Von höchster Anmuth und Heiterkeit sind die Malereien der Decken. In den Stichkappen sieht man auf Goldgrund gemalte Reliefdarstellungen der Thaten des Hercules und andere antike Mythen; in den Rautenfeldern acht gemalte Büsten römischer Kaiser in reichen Kränzen mit schönen Bändern, jeder von einem herrlichen Ge-

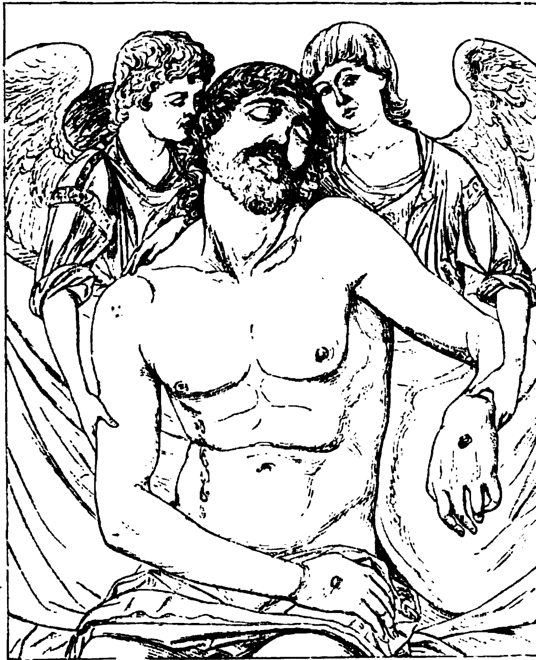


Fig. 380. Christus von Engeln beklagt. Von Mantegna. (?) Berlin.

nius gehalten, alles auf Goldgrund gemalt. In der Mitte endlich scheint sich von grünem Fruchtkranz umschlungen die Decke zu öffnen, und der Blick fällt in eine cylindrische, meisterlich gemalte Oeffnung, durch die man den blauen Himmel sieht. Auf dem oberen Rande stolzirt ein Pfau; schöne Frauenköpfe und liebliche Kinder blicken darüber weg, andere Kinder stecken schelmisch die Köpfchen durch die Oeffnung der Balustrade, andre stehen verwegen auf dem innern Fussgesims; den einen sieht man von hinten, der andere mit einem Dickkopf hat sich geklemmt und der dritte sieht ihm schelmisch zu, das alles voll entzückender Laune und in meisterlicher Verkürzung durchgeführt, obendrein wohl als das älteste Beispiel solcher auf Illusion berechneter Deckenmalerei merkwürdig.

Unter seinen Altarbildern nimmt das grossartige reiche Werk im Hochaltar von S. Zeno zu Verona die erste Stelle ein. Es ist die thronende Madonna mit mehreren Heiligen, namentlich einem wunderschönen Johannes, voll Anmuth in reicher Architektur mit reizenden Genien, welche Fruchtschnüre halten. Ein ähnliches Bild aus seiner späteren Zeit ist die Madonna della Vittoria (vom Jahr 1495) im Museum des Louvre zu Paris, auf welchem der Herzog Gonzaga mit seiner Gemahlin knieend angebracht ist. Zu den herrlichsten Werken dieser Art gehört in der Nationalgalerie zu London eine thronende Maria, verehrt von Johannes dem Täufer und Magdalena, einer köstlichen Gestalt, die voll innigen Vertrauens aufblickt. Ein anderes Bild, jetzt im Museum zu Berlin, der von zwei klagenden Engeln gehaltene Christusleichnam (Fig. 380), ein Werk von ergreifendem Seelenausdruck und grossartig strenger Formbehandlung, wird neuerdings dem Meister abgesprochen. Von einer bis ins äusserste Uebermaass, bis ins Hässliche gesteigerten Darstellung des Schmerzes zeugt dagegen die Pietà in der Brera zu Mailand, zugleich ein Problem kühner perspektivischer Verkürzung. — In manchen Arbeiten hat Mantegna mit besonderer Vorliebe antike Gegenstände behandelt, wie er denn zu den ersten gehört, die der modernen Malerei dies Gebiet erschlossen haben. Das wichtigste darunter ist der berühmte Triumphzug des Cäsar, ursprünglich für den Saal eines Palastes in Mantua gemalt, gegenwärtig ein kostbarer Schatz des Schlosses Hamptoncourt in England.[1] Es sind neun grau in grau ausgeführte Bilder, die in einer Fülle prächtiger Gruppen und lebensvoller Motive eine überaus strenge und gründliche Hingabe an den Geist der Antike verrathen und in der Sorgfalt einer bis ins Kleinste gewissenhaften Behandlung den genialen Zeichner erkennen lassen. In andern derartigen Darstellungen, die in kleinem Maassstab ausgeführt sind, herrscht eine fast miniaturartige Feinheit, die daran erinnert, dass Mantegna auch unter den frühesten Kupferstechern Italiens einen bedeutenden Platz einnimmt. So eine überaus liebenswürdige Darstellung des Parnasses im Museum des Louvre.

Von einem andern Künstler, der unter dem Einfluss der paduanischen Schule stand und nach seinem Geburtsort *Melozzo da Forli* (c. 1433—1494) genannt wird, sind zwar nur äusserst geringe Reste auf uns gekommen; diese jedoch von solcher Bedeutung, dass er ebenso anziehend als selbständig uns entgegentritt. Er malte um 1472 ein grosses Freskobild der Himmelfahrt Christi in der Chornische der Kirche Santi Apostoli zu Rom, welches zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Umbau dieser Kirche zu Grunde ging. Nur geringe Bruchstücke wurden gerettet; im Palaste des Quirinal sieht man den schwebenden und von Engeln umgebenen Christus und in der Sakristei von S. Peter eine Anzahl musicirender Engel. In diesen Werken hat die Kunst Oberitaliens wieder ihre ganze Holdseligkeit und weiche Innigkeit erreicht. Damit verbindet sich aber eine hohe Meisterschaft der Zeichnung, eine seltene Zartheit und Klarheit des Colorits und eine kühne Anwendung jener perspektivischen Darstellungsweise, die uns zuerst in Mantegna's mantuanischen Fresken entgegentrat. Das allerdings bedeutende aber etwas eckige und farbentrübe Freskobild der vatikanischen Gemäldesammlung, das Sixtus IV. darstellt, wie er den Platina zum Vorsteher seiner Bibliothek ernennt, rührt ebenfalls von Melozzo her.

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 67 (V.-A. Taf. 38) Fig. 2 und 3.

In der Lombardei ragt um diese Zeit vorzüglich die Schule von Mailand hervor, deren Anfänge sich ebenfalls an die paduaner Richtung knüpfen. Zu den frühesten gehört hier *Vincenzo Foppa*, von welchem die Galerie zu Bergamo ein kleines Bild der Kreuzigung vom J. 1456 besitzt, in völlig mantegneskem Styl, scharf gezeichnet und effektvoll beleuchtet; dazu in der architektonischen Umrahmung die antikisirenden Tendenzen der mantuaner Schule verrathend. Ein Fresko in der Brera zu Mailand schildert noch etwas befangen das Martyrium des h. Sebastian. Neben mehreren anderen minder erheblichen Künstlern, unter denen auch der Baumeister *Bramante* genannt wird, tritt sodann bedeutender sein Schüler *Bartolommeo Suardi* (mit dem Beinamen *Bramantino*) heraus. Obwohl er bis weit ins 16. Jahrhundert hinein thätig war, bleibt er der ältern Richtung treu und wendet sich, wenngleich nicht frei von Seltsamkeiten, einer anmuthigen Zartheit der Empfindung zu, neben welcher zugleich die paduanische Vorliebe für kühne, auffallende Verkürzungen sich bemerklich macht. Ein Freskobild der Madonna mit Engeln, in der Sammlung der Brera zu Mailand, ist bezeichnend für seine Auffassung. Die Ambrosiana daselbst besitzt eine durch köstliche Innigkeit des Ausdrucks anziehende Anbetung des neugeborenen Christuskindes. In verwandter Richtung war *Ambrogio Fossano*, genannt *Borgognone*, thätig, den wir als Baumeister an der Certosa zu Pavia bereits kennen lernten. Ohne grosse Kraft oder Tiefe des Gedankens wird er durch einen sanften Hauch liebenswürdigen Empfindens anziehend. Zahlreiche Werke, besonders Freskobilder von ihm finden sich in der Certosa von Pavia; eins seiner bedeutendsten Bilder, Himmelfahrt und Krönung Mariä, ehemals in S. Simpliciano zu Mailand, jetzt in der Brera (Fig. 381); eine thronende Madonna mit vielen Heiligen in der Ambrosiana daselbst; eins seiner schönsten Bilder, Maria das Christuskind verehrend, in S. Celso; zwei treffliche Altarbilder der Madonna mit Heiligen von überaus innigem Ausdruck besitzt das Museum zu Berlin. Ausser diesen Künstlern ist noch eine Menge anderer Maler in der Lombardei thätig, von denen nur die wichtigeren genannt werden mögen. Dahin gehören die oft gemeinsam arbeitenden *Bernardino Zenale* und *Bernardino Buttinone*, von welchen man im Chorumgang des Doms ihrer Vaterstadt Treviglio ein mächtiges, aus vielen einzelnen Abtheilungen bestehendes Altarwerk sieht. Zenale lernt man dann weiter in seiner gemüthlich befangenen Weise und den eigenthümlich grauen Fleischtönen in einem Bilde der Galerie zu Bergamo kennen, welches die Madonna in einer Rosenlaube sitzend und das Kind stillend darstellt. Nach diesen Bildern darf man ihm wohl eine Reihe von sechs Tafeln mit einzelnen Heiligen zuschreiben, welche aus der Kirche delle Grazie zu Bergamo in die Galerie der Brera nach Mailand gelangt sind. Eine grosse Tafel der thronenden Madonna ebendort stimmt im trüben grauen Farbenton mit seinen bekannten Werken überein, zeichnet sich aber namentlich durch bedeutende Bildnisse aus. Von Buttinone dagegen findet sich ein kleines Madonnenbildchen von liebevollster miniaturhafter Ausführung und einem kräftig braunen Farbenton im Palaste der Isola Bella. Noch mag hier *Giov. Donato Montorfano* genannt werden, wegen des grossen überfüllten Freskos der Kreuzigung vom Jahre 1499, das im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand sich dem Abendmahl Lionardo's gegenüber befindet.

Selbst bis nach Piemont hinein lassen sich ähnliche Einflüsse und Be-

strebungen verfolgen, obwohl in dieser Entfernung von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens die Aufnahme des neuen Styles eine mehr oberflächliche ist. Am tüchtigsten, in einer herben Kraft realistischer Charakteristik erscheint *Macrino d'Alba,* von welchem die Certosa bei Pavia ein farbenglühendes Altarwerk in sechs Theilen von 1496 besitzt. Ein anderes Hauptwerk dieses Künstlers vom Jahre 1498 ist eine thronende Madonna mit Heiligen in der Galerie zu Turin, voll Energie der Charakteristik und Färbung; ebenda noch mehrere Einzeltafeln mit Heiligen von 1506. Andere piemontesische Maler halten an der alterthümlichen Lieblichkeit der



Fig. 381. Krönung der Maria. Von Borgognone. Mailand.

Oberitaliener fest, sind bei zarter, lichter Farbe schwächer in der Durchbildung, aber bisweilen anziehend im Ausdruck. Sie zeigen uns diejenige Grundlage gemüthvoller Stimmung, welche sich in Gaudenzio Ferrari und Soddoma nachmals zu höchster Schönheit und Vollendung entfalten sollte. Dahin gehört namentlich *Defendente de Ferrari,* von welchem man anziehende Bilder in der Galerie zu Turin, im Dom und der Akademie daselbst sieht; sodann *Girolamo Giovenone,* den man bis zum Jahre 1514 in der Galerie zu Turin und sogar bis 1527 in der Sammlung zu Bergamo verfolgen kann.

Wichtigere Erscheinungen bietet um dieselbe Zeit die Schule von

Venedig. Anfänglich steht auch sie unter dem Einfluss der Paduaner, und der erste bedeutendere Meister dieser neueren Richtung *Bartolommeo Vivarini* schliesst sich in scharfer Formbehandlung dem Vorgang jener Schule an. Seine zahlreichen Werke in den Kirchen und Museen Venedigs, sowie in manchen auswärtigen Sammlungen sind durch Schärfe der Charakteristik und zierliche Ausführung bemerkenswerth. In einem jüngeren Maler derselben Familie, *Luigi Vivarini*, tritt dieselbe Richtung schon erheblich gemildert auf, bereits angeweht von dem Einfluss des grossen Meisters, der als der Begründer der eigentlich venetianischen Malerei dasteht, des Giovanni Bellini.[1] Denn nun beginnt eine Reaction gegen die Strenge und Härte der paduanischen Behandlung, und die Venetianer finden in der Farbe fortan das wahre Lebenselement ihrer Darstellung. Schon in der früheren Epoche war hier mehr als anderswo ein zartes, reich verschmolzenes Colorit ausgebildet worden. Die prächtigen, farbenreichen Luftspiegelungen, die aus der wunderbaren Lage der Lagunenstadt sich ergeben, mussten wohl das Auge der Maler auf die Wirkung und Bedeutung der Farbe hinlenken. Der festlich heitere Sinn des Volkes, die glänzende Prachtliebe der reichen Aristokratie mochten diesen auf den vollen Farbenzauber irdischer Schönheit gerichteten Sinn bestärken, und um zur rechten Zeit auch das rechte Mittel für die Darstellung zu finden, wurde gerade jetzt um die Mitte des Jahrhunderts die von den Eyck's in Flandern ausgebildete Oelmalerei nach Italien übertragen.

Antonello da Messina war der Vermittler dieses wichtigen Einflusses. Seine Hauptbilder befinden sich im Museum zu Berlin und verrathen deutlich den Uebergang zu einer selbständigen Auffassung. Ein männliches Portrait vom Jahr 1478 schliesst sich noch überwiegend der flandrischen Weise an; ein heiliger Sebastian von demselben Jahr und mehr noch eine Madonna mit dem Kinde zeigen bereits jene freiere vornehmere Schönheit, jenen weichen duftigen Schmelz des Colorits, die nachmals der venetianischen Schule eigen sind. Ein in kleinen Figuren meisterlich durchgeführter Christus am Kreuz, in der Akademie zu Antwerpen, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1475, erinnert in der Anordnung und der miniaturhaften Feinheit an die Niederländer, zeigt aber im einfacheren Zug der Landschaft und im Charakter der Köpfe, wie in der Haltung der Gestalten entschieden italienisches Gepräge. Merkwürdig frei und breit gemalt, mit Ausnahme der etwas mühsam gezeichneten Hände, dabei in goldig leuchtendem Tone ist ein Christus-Brustbild in der Nationalgalerie zu London, welches den Namen Antonello's und die Jahrzahl 1465 trägt. Verwandter Art ist auch eine grosse Krönung der Maria im Museum zu Palermo, die dem Antonello zugeschrieben wird, ein Bild voll ernster strenger Schönheit, besonders die Engelköpfe von vornehmer Anmuth, Christus und die Madonna bedeutend und würdig, die Farbe warm und von durchsichtiger Klarheit in den Schatten. Ausserdem besitzt die Akademie zu Venedig eine mit seinem Namen bezeichnete lesende Madonna von energischer Modellirung und interessantem Ausdruck, die Galerie des Bel-

[1] Derselbe Einfluss ist auch an Bartolommeo nicht spurlos vorübergegangen, wie u. A. eine Madonna mit Heiligen vom Jahr 1482 im rechten Kreuzschiff von Santa Maria de' Frari zu Venedig beweist, wo die Farbe tief und leuchtend, dabei warm und klar wie in Bellini's Bildern erscheint.

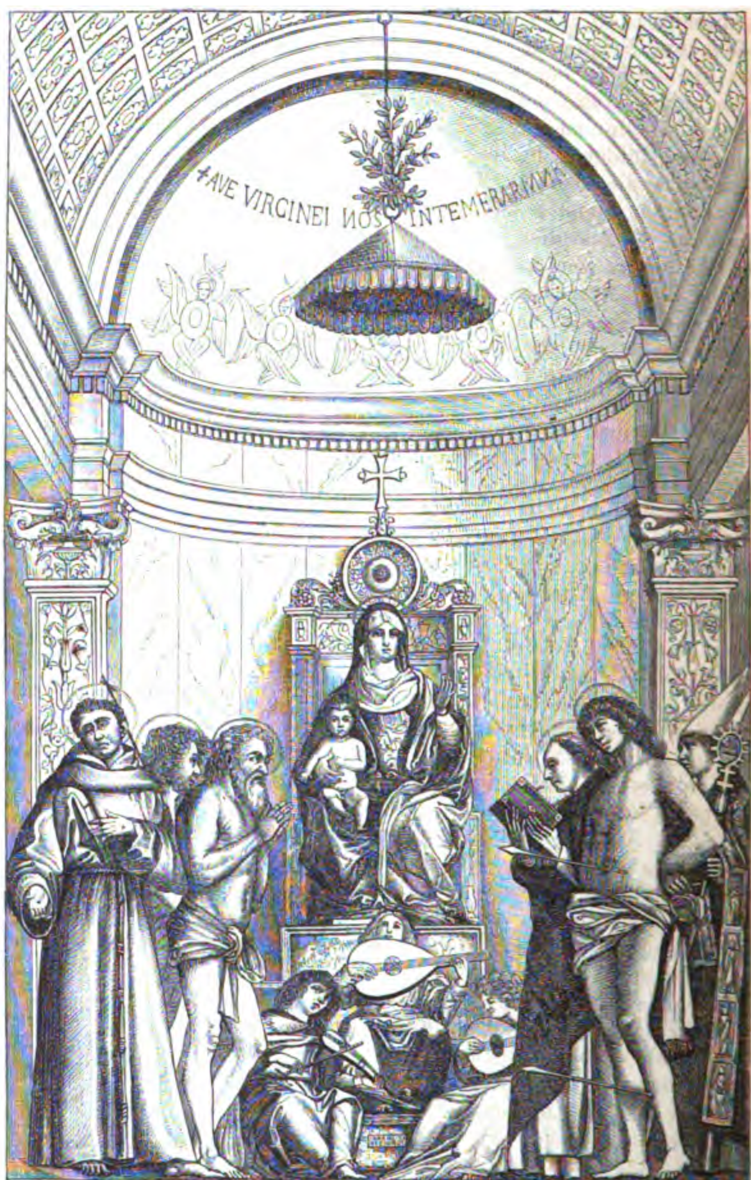


Fig. 382. Thronende Madonna von Giov. Bellini. Venedig.

vedere zu Wien einen von Engeln betrauerten Christusleichnam, die Sammlung des Louvre endlich ein meisterhaftes männliches Portrait, das ehemals der Galerie Pourtalès angehörte, mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1475 bezeichnet.

Giovanni Bellini war der Meister, der diese neuen Elemente und Mittel der Darstellung mit hohem Verstande aufnahm und in einem neunzigjährigen Leben (1426—1516) mit seltener Kraft zur Geltung brachte. Indess gehören seine nachweislichen Werke sämmtlich seinem späteren Lebensalter an und bilden eine Reihenfolge, die von dem unermüdlichen Streben, dem ernsten gediegenen Geiste des Meisters ein edles Zeugniss ablegt. Ohne tiefe Gedanken, ohne besonders poetischen Schwung, ohne Reichthum und Wechsel der Composition weiss er seinen Bildern durch bedeutsam ausgeprägte Charaktere den Ausdruck eines edlen würdevollen Daseins zu geben, das sich ohne Leidenschaft und Bewegung in feierlicher Ruhe darstellt. Dabei erreicht in ihm das Colorit jene Herrlichkeit, jene milde Kraft und leuchtende Klarheit, die fortan das unveräusserliche Eigenthum der venetianischen Schule bleiben. Seine früheste bekannte und datirte Arbeit ist eine Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüstung stehenden Kinde vom Jahr 1487 in der Akademie zu Venedig (und ganz ähnlich im Museum zu Berlin), frei, grossartig und vornehm, dabei von grosser Weichheit des Colorits. Dass auch Bellini diese Stufe nur nach langer Anstrengung erreichte, beweisen manche offenbar viel frühere Werke, wie z. B. eine ebenfalls mit seinem Namen bezeichnete Madonna mit dem Kinde in der Akademie zu Venedig, die noch unglaublich hart und schwerfällig gemalt ist. Sodann folgt ein Altarbild von 1488, in der Sakristei von Sta. Maria de' Frari zu Venedig, (Fig. 382) die thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen auf den Seitentafeln, der Ausdruck anmuthig und menschlich liebenswürdig, die am Fusse des Thrones musicirenden Engel überaus holdselig, das Colorit wunderbar weich und warm mit den feinen durchsichtig grauen Schatten im Fleisch, die Bellini eigen sind. Nicht minder liebenswürdig das schöne Bild der Madonna mit dem schlafenden Christuskinde und zwei köstlich naiven musicirenden Engelknaben in der Sakristei des Redentore, welches indess neuerdings dem Luigi Vivarini zugeschrieben wird. (Fig. 383.) Eine Beschneidung Christi in einer Chorkapelle von S. Zaccaria zu Venedig ist von milder Färbung und anziehend sanftem Ausdruck. Dagegen beweisen andere Bilder, dass Bellini in früherer Zeit den Einfluss Mantegna's erfahren hat. So der von den Seinigen betrauerte todte Christus in der Brera zu Mailand, von herber Tiefe des Ausdrucks, dabei kühl, fast trübe gemalt, mit kalten grauen Fleischtönen. In den Bildern seiner letzten Epoche, selbst seines höchsten Alters, steigert sich, weit entfernt von Schwäche und abnehmender Kraft, der früher mehr milde und anmuthige Ausdruck zu grossartiger Würde und Bedeutung, das zarte, sanfte Colorit zu einer Pracht und glühenden Schönheit, die schon echt tizianisch sind. So in einem Bilde aus seinem 87. Lebensjahre (1513) in einer Seitenkapelle von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig. In einer prächtigen Felsenlandschaft sitzt mit einem Buche der heilige Hieronymus, vorn steht zur Rechten der heil. Augustin, links der heil. Christoph, der das holdselige Jesuskind trägt: grossartige Charaktere, frei und meisterlich dargestellt in einem Colorit von leuchtender Klarheit. Mehrmals malte Giovanni die Einzelgestalt des Erlösers, eine Darstellung, in welcher er durch

grossartigen Adel des Ausdrucks, feierliche Haltung und edlen Wurf des Gewandes eine Würde erreichte, die selten übertroffen worden ist. Das höchste in dieser Richtung schuf er in einem grossen Altarbild in S. Salvatore zu Venedig, das eine erweiterte Darstellung der Abendmahlscene zu Emmaus enthält. Die vier Begleiter sind ernste würdevolle Gestalten, Christus aber im edelsten Typus des göttlichen Lehrers und Meisters ist doch an Hoheit und Feierlichkeit weit über ihnen erhaben. Die Farbe ist



Fig. 383. Madonna von Giov. Bellini. (?) Redentore zu Venedig.

von tiefer glühender Leuchtkraft, die ganze Auffassung und Behandlung die eines zur höchsten Vollendung durchgedrungenen Meisters.

Neben Giovanni war sein älterer Bruder *Gentile Bellini* (1421 bis 1507) thätig, der in verwandter Richtung, jedoch mit geringerer Kraft und Tiefe der Charakteristik arbeitete. Interessant sind von ihm mehrere grosse figurenreiche Darstellungen aus der venetianischen Geschichte in der Akademie zu Venedig. Allerdings sind es heilige Handlungen, eine Prozession und ein Mirakel, die hier zur Darstellung kommen, allein in der unbefangenen Auffassung des Lebens kündigt sich hier zuerst ein genrehafter Zug an, den die übrige italienische Kunst dieser Zeit noch nicht kennt, den in der

florentinischen Kunst, nur etwa mit Ausnahme des Benozzo Gozzoli, eine gewisse Grösse des historischen Sinnes noch abwies. Aehnlicher Art das kolossale Bild der Brera zu Mailand, welches die Predigt des h. Marcus zu Alexandria in naiver Mischung venetianischer und orientalischer Lokalschilderung darstellt. Die Vorliebe für orientalische Trachten, die sich bei Gentile und andern gleichzeitigen Venetianern bemerklich macht, kommt theils auf Rechnung der Erscheinungen, die sich in Venedig damals noch viel zahlreicher als jetzt dem Auge darboten, theils auf Veranlassung einer Reise nach Constantinopel, wohin der Meister durch den Sultan im Jahre 1479 berufen wurde.

Der Einfluss Giovanni Bellini's auf seine jüngeren Zeitgenossen war von nachhaltiger Bedeutung und bestimmte die Entwicklung der venetianischen Schule. Nicht bloss die grossen Meister der folgenden Epoche, Tizian und Giorgione, waren seine Schüler, sondern manche minder bedeutende, doch tüchtige Künstler erhielten im Anschluss an ihn ihr Gepräge. Zu den hervorragendsten derselben gehören *Vittore Carpaccio*, der eigentliche „Erzähler" dieser älteren venetianischen Schule, von dem die Akademie zu Venedig eine Anzahl grosser Darstellungen aus der Legende der h. Ursula im Charakter historischer Genrescenen voll frischer Auffassung des Lebens, die Kirche S. Giovanni e Paolo daselbst eine treffliche Krönung der Maria, das Museum zu Stuttgart ein bedeutendes Altarbild der Madonna mit vier Heiligen und einem knieenden Donator vom Jahr 1507 besitzt. Ferner *Cima da Conegliano*, dessen Andachtsbilder durch Kraft der Charakteristik und ein prachtvolles leuchtendes Colorit sich auszeichnen. Tüchtige Arbeiten von ihm finden sich in Venedig, namentlich eine ausgezeichnete Anbetung der Hirten im Carmine, eine thronende Madonna mit Heiligen in der Akademie, eine andere von grossartiger Bedeutung in der Galerie zu Parma, zwei herrliche Altarbilder mit einzelnen Heiligen in der Brera zu Mailand, Anderes im Museum zu Berlin. Sodann der gemüthliche zuweilen etwas befangene *Andrea Previtali* von Bergamo († 1528), der sich öfter auf seinen Bildern als Schüler Bellini's bezeichnet, so auf dem Bildchen der thronenden Madonna mit Heiligen vom Jahre 1506 in der Galerie zu Bergamo, wo die Typen der Gestalten etwas Bäuerliches haben; grossartiger und feierlicher mit schönem landschaftlichen Grunde die Altartafel von 1515 in S. Spirito daselbst; etwas befangener, aber liebenswürdig und in blühender Farbe ein Altarbild von zehn Theilen in derselben Kirche vom Jahre 1525; auch die Brera in Mailand besitzt von ihm eine Tafel von 1513.

Hieher gehört auch als einer der trefflichsten *Carlo Crivelli*, der aus der älteren Schule von Murano hervorgeht und sowohl die Einflüsse Mantegna's wie diejenigen Bellini's empfängt. Oft befangen, selbst hart in seinen Gestalten, fesselt er durch die strenge Gediegenheit, den innigen religiösen Ernst der Auffassung und durch die unvergleichliche Leuchtkraft seines Colorits, die er mit der sorglichsten, an flandrische Meister erinnernden Ausführung der kleinsten Nebensachen verbindet. Blumen- und Fruchtgehänge, die er anzubringen liebt, geben seinen Bildern eine festliche Stimmung. Seine vorzüglichsten Werke besitzt die Brera in Mailand; noch hart und mühsam, mit bleicher Farbe die thronende Madonna mit zwei Heiligen vom J. 1482; ähnlich früh, scharf und im Schmerzensausdruck bis zur Grimasse sich verirrend der Christus am Kreuze, von Maria und Johannes betrauert; ebenfalls noch etwas hart, aber von grosser Bedeutung eins seiner Haupt-

werke, die Krönung der Jungfrau, darüber im Halbrund der todte Christus, von den Seinigen betrauert, vom J. 1493; endlich eine thronende Madonna, von Fruchtgehängen umgeben, ein Werk von unvergleichlicher Farbenpracht und lieblicher Innigkeit der Empfindung. Verwandte Richtung zeigt der tüchtige vicentiner Meister *Bartolommeo Montagna*, der wegen der herben Schärfe seiner Charakteristik oft mit Mantegna verwechselt wird. Seine edelste Schöpfung ist die Pietà vom J. 1505 in der Kirche des Monte Berico bei Vicenza. Andere gediegene Bilder von seiner Hand sieht man im Museum daselbst, in der Kirche S. Corona, sodann ein gewaltiges Altarblatt der thronenden Madonna mit Heiligen vom J. 1499 in der Brera zu Mailand, grossartig in den Charakteren und von leuchtender Kraft der Farbe. (Fig. 384.)

c. Die umbrische Schule.[1]

Mitten in dem überwiegend realistischen Streben, das im 15. Jahrhundert fast alle Schulen Italiens durchdrang, erhielt sich in dem alten Umbrien, den stillen Waldthälern des oberen Tiber und seiner Nebenflüsse, eine selbständige Gefühlsweise, wie sie in abgelegenen Gebirgsgegenden wohl zu Hause ist, die mehr auf einer tiefen religiösen Empfindung, als auf frischem Erfassen des äusseren Lebens beruhte. Hier war schon früh die Heimath religiöser Ekstase, hier war der Geburtsort und die einflussreiche Stiftung des. heil. Franciskus von Assisi, dem die schwärmerische Richtung der umbrischen Malerschule ähnlich zur Seite steht, wie früher der heil. Katharina von Siena die verwandte Stimmung der sienesischen. Gleichwohl war in dieser Zeit das Streben nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit so tief in das allgemeine Bewusstsein geprägt, dass man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich demselben nicht zu entziehen vermochte. So entstand denn eine Verschmelzung beider Elemente in den Werken ihrer Maler, die dem reichen Bilde der italienischen Kunst eine neue durch Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdrucks anziehende Erscheinung hinzufügt.

Als der eigentliche Begründer dieser Richtung erscheint *Niccolo Alunno*, eigentlich *Nic. di Liberatore* (c. 1430 bis 1499) von Foligno.[2] Er gehört zu den Meistern, welche ohne bedeutende Kraft des Gedankens durch treuen gemüthvollen Ausdruck, Reinheit der Empfindung und ernste Würde anziehen. Eins seiner schönsten Werke ist die Verkündigung in Sta. Maria nuova zu Perugia vom Jahre 1466. Voll Holdseligkeit ist der Engel Gabriel und auch die Madonna voll Lieblichkeit, ein Bild jungfräulicher Demuth. Oben schweben anmuthige Engelchöre, unten knieen Anbetende, darunter die Donatoren. Der Ton des Bildes ist klar und goldig, die Ausdrucksweise innig gefühlvoll und doch gemässigt; die Formen, namentlich die Hände noch etwas leer und unausgebildet. Eine interessante Kreuzigung Christi vom Jahr 1468 sieht man in der Kunsthalle zu Carlsruhe, eine überaus anmuthige Madonna auf dem Thron, von musicirenden und betenden Engeln umgeben, vom Jahre 1465, in der Brera zu Mailand.[3]

Das von Niccolo Begonnene nahm *Pietro Perugino* (eigentlich *Pietro*

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39). — [2] *A. Rossi*, i pittori di Foligno. Perugia 1872. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39) Fig. 2.



Fig. 384. Thronende Madonna von Bartol. Montagna. Brera.

Vanucci della Pieve) mit grosser Begabung auf und prägte es in einem langen und thätigen Leben (1446 bis 1524) zu eigenthümlicher Vollendung aus. Geboren in Città della Pieve, einem kleinen umbrischen Städtchen, gab er sich zuerst der in seiner Heimath herrschenden Richtung hin, suchte jedoch später seine Kunst in Florenz bei Andrea Verocchio und andern einflussreichen Meistern zu bedeutender und kräftiger Auffassung des Lebens durchzubilden. Von dieser Richtung zeugt eine Anbetung der Könige in Sta. Maria nuova zu Perugia, die in der scharfen Charakteristik und der gediegenen intensiven Färbung der florentinischen Auffassung nahe steht. Noch bestimmter tritt dies in den um 1480 in der Sixtinischen Kapelle zu Rom ausgeführten Wandbildern hervor, von denen nur eines, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, erhalten ist, dies aber auch an Grossartigkeit der Charaktere, an bedeutsamer Ausprägung des Moments und meisterhafter Durchbildung der Gewänder und der Farbe eins der vorzüglichsten der ganzen Reihe.

Bald nach seinem vierzigsten Lebensjahre lies er sich in Perugia nieder, wo er fortan das Haupt der umbrischen Schule bildete und eine grosse Anzahl von Gehülfen und Schülern heranzog. Er kehrte nun zu seiner ursprünglichen Richtung zurück, die er mit dem vollendeteren Realismus der florentinischen Kunst zu vermittteln suchte. Eine tiefe religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist kaum einem andern Meister in diesem Maasse gelungen. Eine seltene Reinheit lebt in seinen Gestalten, und namentlich seine weiblichen und jugendlichen Köpfe mit dem sanften Oval, der hohen reinen Stirn, den weichen Taubenaugen, der feinen schmalen Nase und dem zierlich kleinen Mündchen, sind von holdseliger Anmuth. Auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, und nur der Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens, thatfrischen Handelns geht ihm ab. Wie er sich aber auf ein enges Gebiet einmal beschränkt hatte, kam er bald zu einer stereotypen Darstellung, in der er nicht blos dieselben Köpfe, denselben Ausdruck, sondern auch die gleichen Stellungen und Bewegungen unermüdlich wiederholte. Dadurch erhielten seine innigen hingebenden Gestalten häufig etwas Gemachtes, selbst Uebertriebenes, und wenn auch in der Durchbildung die gediegene Hand und die Sorgfalt des Meisters sich nicht verkennen lassen, wenn namentlich das Colorit in seinem warmen und dabei kräftigen Tone vortrefflich bleibt, so gibt es doch kaum etwas Unerfreulicheres, als die handwerksmässig vorgetragene Sentimentalität, die sich in vielen seiner Bilder findet. Manches davon mag freilich auf Rechnung seiner Gehülfen kommen, die bei der massenhaften durch gesteigerte Nachfrage hervorgerufenen Produktion gewiss sehr bedeutend war.

Seiner besten Zeit gehört die thronende Madonna mit vier Heiligen an, ursprünglich in der Kapelle des Stadthauses zu Perugia, jetzt in der Galerie des Vatican. Ebendaselbst findet man ein anderes tüchtiges Bild, dessen Ausführung man grossentheits dem jungen Rafael zuschreibt und das die Auferstehung Christi darstellt. Vielleicht das bedeutendste seiner Werke ist die Kreuzabnahme vom Jahr 1495 in der Galerie Pitti zu Florenz, klar und grossartig angeordnet, trefflich gemalt und von innigem Ausdruck des Schmerzes.[1] In Perugia schmückte er die Wände und die Decke des Collegio del Cambio im Jahre 1500 mit Fresken von ausge-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39) Fig. 3.

zeichnetem Colorit und schönen Einzelheiten, in der Gesammtordnung jedoch wenig bedeutend. Etwas später entstand das schöne Altarbild der Madonna, welche ihr Kind anbetet, eins der vollendetsten Werke des Meisters, ehemals in der Certosa von Pavia, jetzt in der Nationalgalerie zu London, von leuchtender Farbengluth; auf den Flügeln der Tafel die Gestalten der Erzengel Michael und Raphael, deren vollendete Schönheit sogar auf die Mitwirkung des jungen Raphael zu deuten scheint. Eine schwächere Wiederholung des Hauptbildes sieht man in der Galerie Pitti zu Florenz (Fig. 385). Ferner malte er zu Perugia in S. Francesco del Monte ein Freskobild der Anbetung der Könige, voll Anmuth und Würde, eines seiner schönsten Werke. Von den vielen grösstentheils geringern Andachts-



Fig. 385. Madonna von P. Perugino.

bildern, die sich in den verschiedenen Kirchen Perugia's finden, möge als eins der besten eine Anbetung der Könige in S. Agostino genannt werden. Greisenhaft schwach dagegen ist der heil. Sebastian vom Jahr 1518 in S. Francesco, sowohl in Farbe und Zeichnung wie im Ausdruck flau und kraftlos. Ebenfalls schwächlich und überweich im Dom zu Spello ein in Fresko gemaltes Altarbild vom Jahr 1521, Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes, wenngleich im Kopf der Mutter nicht ohne Tiefe der Empfindung. Werthvoller dagegen die Altartafel der Vermählung der heil. Jungfrau, im Museum zu Caen.

Unter den Künstlern, welche sich der Weise des Perugino anschlossen, findet man weniger als in andern Schulen eine selbständige individuelle Auffassung. Vielmehr befolgen sie fast ohne Ausnahme in den Typen, dem Ausdruck und dem Vortrag das einmal durch jenen Meister festgestellte Vorbild. Einer der begabtesten ist der wenig jüngere *Pinturicchio* (eigent-

lich *Bernardino di Betto*, 1454 bis 1513), der mehr als die übrigen Mitglieder der Schule sich historischen Darstellungen zuwandte und seine Hauptthätigkeit in der Ausführung von Freskobildern fand. Die bedeutendsten Arbeiten dieser Art hatte er für Rom zu schaffen. In einer Seitenkapelle von S. Maria in Araceli malte er das Leben des heil. Bernardin, ziemlich befangen peruginesk und selten durch höheren Adel oder frischeres Leben entschädigend, in der Farbe jedoch heiter und klar. Im Vatican sind von seiner Hand die reichen Fresken des Appartamento Borgia. In der Chorapsis von S. Croce in Gerusalemme stellte er die (sehr übermalten) Geschichten des heil. Kreuzes dar. In S. Maria del Popolo und S. Onofrio finden sich ebenfalls Fresken von ihm. Von anziehenderem Charakter sind die Malereien, die er 1501 in einer Kapelle des Doms zu Spello ausführte. Man sieht die Verkündigung, Christi Geburt und den zwölfjährigen Christus im Tempel; dabei an einem Pilaster das Brustbild des Malers. Der Maassstab der Figuren ist oft schwankend, namentlich in der Perspektive nicht immer mit Sicherheit gehandhabt, aber die Anordnung übersichtlich klar, die Farbe zart, etwas kühler als bei Perugino, und ebenso die Empfindung, die zwar herzlich und innig, aber ohne die tiefere Ekstase jenes Meisters ist. Die Gestalten sind recht edel, die Köpfe zum Theil voll Schönheit und Würde, namentlich die Madonna frei und adlig, dabei Alles bis in die Details mit Anmuth und Feinheit durchgeführt. Im folgenden Jahre 1502 begann er die Libreria des Domes zu Siena mit Fresken zu schmücken, die neben jenen zu Spello als seine Hauptwerke anzusehen sind. Hier galt es keine religiösen Vorgänge, sondern das Leben Papst Pius II. (des berühmten Aeneas Sylvius Piccolomini) zu schildern. Zehn grosse Wandbilder führen die einzelnen Scenen vor, den Unterschriften nach oft von sehr bewegtem Charakter, in der wirklichen Darstellung aber meist ruhig, ceremoniös, mit möglichster Vermeidung aller Aktion. Dennoch ist der Eindruck ein anziehender, theils wegen der geschickten Anordnung und der glücklichen Verhältnisse, der tüchtigen Charakteristik, der freien architektonischen oder landschaftlichen Gründe, theils wegen der frischen, blühenden Farbe, der köstlich architektonischen Einrahmung und der Arabesken der Decke, was Alles den Raum zu einem der heitersten und prächtigsten seiner Art macht. Von seiner Hand ist wahrscheinlich auch das früher dem Rafael zugeschriebene Freskobild eines Abendmahls in S. Onofrio zu Florenz. — Seine Tafelbilder sind zum Theil flüchtig und unbedeutend; eins der schönsten besitzt die Akademie zu Perugia, vom Jahr 1495, Verkündigung, Tod und Krönung der Maria; ein andres, welches die Anbetung der Könige in der liebenswürdig heitren Weise dieser Schule schildert, sieht man in der Galerie Pitti zu Florenz.[1]

Von den Schülern Perugino's ist ausser Rafael, den wir später zu besprechen haben, *Giovanni lo Spagna* (der Spanier) der vorzüglichste. Im Palazzo pubblico zu Spoleto bewahrt man von ihm eine in Fresko ausgeführte Madonna mit den Heiligen Thomas von Aquin, Hieronymus, Augustinus und Katharina, leider etwas beschädigt, aber von entzückender Schönheit und reinstem Seelenadel, wie ihn in der ganzen Schule nur noch der jugendliche Rafael zeigt. Recht anziehend sind sodann die Fresken, die er im Chor der Kirche S. Giacomo bei Foligno malte. Das Hauptbild,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39) Fig. 7.

die Krönung der Maria, unter dem Einfluss der Fresken Fra Filippo's im Dom zu Spoleto entstanden, ist wie jenes in klarer Architektonik durchgeführt, Christus edel und mild, die Madonna demuthsvoll ergeben, dabei herrliche Engel und charakteristisch ausdrucksvolle Apostelgestalten. Endlich rührt auch von ihm die aus dem Hause Ancajani stammende Anbetung der Könige im Museum zu Berlin, welche wegen ihrer rafaelischen Schönheit dort als ein Jugendwerk jenes grossen Meisters gilt. Leider ist das Bild zum Theil bis auf die Grundirung verwaschen.

Ausser diesen und manchen andern Schülern gaben sich zwei Meister aus benachbarten Gebieten einer verwandten Richtung hin. Der eine ist der Vater des grossen Rafael, *Giovanni Santi* aus Urbino (geb. vor 1450, gest. 1494), dessen Arbeiten meistens in seiner Heimath, der anconitanischen Mark sich finden, darunter das vorzüglichste die Freskogemälde in der Dominikanerkirche zu Cagli. Ohne erhebliche Tiefe sind sie durch innige Empfindung, würdevollen Ausdruck und sorgfältige Ausführung anziehend. Zu Fano sieht man in S. Maria Nuova ein Altarbild der Heimsuchung von etwas trocknem Tone; schöner und bedeutender ebendort in S. Croce die thronende Madonna mit Heiligen; in S. Francesco zu Urbino gehört das Votivbild der Familie Buffi zu seinen tüchtigsten Arbeiten; etwas hart dagegen ist die Verkündigung in der Brera zu Mailand und ebenfalls minder anziehend die thronende Madonna im Museum zu Berlin.[1] Der andere, bedeutendere Meister ist *Francesco Francia,* eigentlich *Raibolini* (c. 1450 bis 1517). In seinen früheren Jahren als Goldschmied und Medailleur thätig, gab er sich erst spät der Malerei hin, in der er eine dem Perugino völlig ebenbürtige Stellung errang. Vermuthlich empfing er manche Anregung durch die Werke des Letzteren; doch war sein Blick offen genug, um auch die Eindrücke der Venetianer und Lombarden in sich aufzunehmen. Die Grundlage bildet auch bei ihm eine innige religiöse Empfindung, die jedoch von Schwärmerei und Ekstase sich frei hält und dagegen durch eine zarte gemüthliche Stimmung sich menschlich anziehend ausspricht. Uebrigens steht er in der Vorliebe für die Darstellung ruhiger Gemüthszustände, im Vermeiden bewegter Handlung, in der Reinheit seiner Charaktere, in der feinen Durchbildung und dem trefflichen meistens im warmen Ton gehaltenen Colorit dem Perugino sehr nahe. Aber seine Gestalten haben ein energisches Lebensgefühl, kräftigere Formen und freiere Entfaltung als bei jenem. Sein frühestes bekanntes Bild, welches er im Jahre 1494 malte, ist eine thronende Madonna von sechs Heiligen umgeben. Gegenwärtig gehört es zu den trefflichsten Schätzen der Pinakothek zu Bologna. Eins seiner edelsten, vollendetsten Werke ist sodann das Altarbild der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo maggiore daselbst. Es ist ebenfalls eine Madonna auf dem Throne mit vier Heiligen, namentlich einem wunderschönen Sebastian und schwungvoll idealen Johannes, sowie zwei überaus holdseligen musicirenden Engeln, die an den Stufen des Thrones sitzen. Die Färbung ist voll tiefer Gluth und leuchtender Kraft. Ausser anderen tüchtigen Bildern auf der Pinakothek zu Bologna malte er sodann in S. Cecilia mit seinen Schülern in einer Reihe von Fresken das Leben dieser Heiligen, welches zu seinen tüchtigsten Arbeiten gehört. Unter den auswärts befindlichen Bildern ist die Madonna im Rosenhag, die das

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39) Fig. 5.

vor ihr liegende Jesuskind verehrt, in der Pinakothek zu **München** eins der berühmtesten und anziehendsten. In der Brera zu **Mailand** sieht man eine edle Madonna mit dem Kind auf dem Throne, von vier Heiligen umgeben.[1] Kleinere Gemälde, meistens die Madonna oder die heil. Familie in Brustbildern darstellend, finden sich in vielen Galerien; eins der anmuthigsten in **Dresden** (Fig. 386); andere in der Gal. Borghese zu Rom. Die Madonna hat immer denselben ruhig sinnenden Ausdruck, dieselben sanften, dunklen Augen, dasselbe kräftig gerundete Oval des Gesichtes, und doch wirkt sie immer anziehend und wohlthuend. Auch Francia gehört zu den Meistern, deren Schöpfungskraft bis ins Alter in ungebrochener Frische vorhielt. Er starb 1517 kurz nachdem Rafael's heilige Cäcilia nach Bologna gekommen war, nach einer völlig unbegründeten Sage aus Erschütterung über den gewaltigen Eindruck dieses Werkes.



Fig. 386. Madonna von Fr. Francia.

Der tüchtigste unter den Schülern Francia's ist der Ferrarese *Lorenzo Costa*, der früher dem Einfluss der paduanischen Schule folgte, später aber in Bologna thätig war und durch Francia's Vorbild zu ähnlichem Schaffen angeregt wurde. Schöne Bilder von kräftig warmer harmonischer Färbung in der Pinakothek zu **Bologna**, in **S. Petronio** daselbst und im Museum zu **Berlin**. Weniger selbständig sind der Sohn und der Neffe des älteren Meisters, *Giacomo* und *Giulio Francia*.

d. Die Schule von Neapel.

Unmittelbarer als im übrigen Italien drang in Neapel der direkte Einfluss der flandrischen Kunst ein, wo unter König René von Anjou, der selbst ein Schüler der van Eyck war, genug Veranlassung zu einer solchen Verbindung geboten wurde. Obwohl es nicht an Bildern fehlt, welche für dieses Verhältniss bezeichnende Beispiele liefern, mangelt es doch noch sehr an eingehender Forschung über diesen Punkt der Kunstgeschichte. Selbst die Nachrichten über den Hauptmeister der dortigen Schule, *Antonio Solario*, von seinem früheren Schmiede-Gewerbe *lo Zingaro* genannt, sind dunkel und mit den ihm zugeschriebenen Bildern nicht zu reimen. Denn wenn Antonio wirklich von 1382 bis 1445 lebte, so kann er die ihm beigelegten

[1] Denkm. der Kunst Taf. 70 (V.-A. Taf. 39) Fig. 1.

Werke nicht gemalt haben, da sie mit ihrer ganzen Erscheinung in die letzte Hälfte des Jahrhunderts weisen. Die Sage macht Antonio zum Quintin Messys des Südens, denn sie lässt ihn aus Liebe zur Tochter des Colantonio del Fiore aus einem Schmied ein Maler werden. Die auf ihn bezogenen Tafelbilder, eine Madonna mit Heiligen im Museo zu Neapel, von tüchtiger Auffassung des Lebens, entschiedener Behandlung der Form und warmer harmonischer Farbe, und eine Kreuztragung in S. Domenico maggiore entsprechen ihrerseits nicht den ebenfalls ihm zugeschriebenen Fresken im Klosterhof von S. Severino. Sie enthalten in neunzehn Bildern das Leben des heil. Benedictus und sind eins der liebenswürdigsten Werke des 15. Jahrhunderts. Eher kühl als warm, und durchweg sanft, mild und harmonisch in der Farbe, während indess die Carnation warm und goldtönig erscheint, geben sie eine Reihe von Scenen klösterlichen Lebens, alles ruhig und still, in holdem, gottseligem Frieden, ohne bedeutende Handlung oder Bewegung, aber interessant durch tüchtige Gruppen von Zeitgenossen und mehr noch durch die landschaftlichen Gründe, die eine Schönheit, eine Kraft und Tiefe der Stimmung entfalten, welche die ganze italienische Kunst des 15. Jahrhunderts nicht kennt, und die selbst in der folgenden Epoche vereinzelt dasteht. Grossartige, kühne Felsenpartieen, dann wieder sanft idyllische Gründe mit reizenden Fernsichten geben selbst den minder bedeutenden figürlichen Scenen einen hohen Werth und tragen zu der köstlichen Empfindung einsiedlerischer, friedenvoller Ruhe bei, die dem Charakter des Ortes entspricht und mitten im lärmenden Treiben Neapels doppelt wohlthuend berührt.

VIERTES KAPITEL.

Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei.

Die italienische Plastik hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts an der Hand der Antike eine neue Form der Darstellung gewonnen und in rastlosem Streben nach Wahrheit und Leben Bedeutendes erreicht. In einzelnen Erscheinungen schwang sie sich sogar zu einer Höhe empor, die ihr nachmals nur ausnahmsweise noch vergönnt war; wir brauchen nur an die Ghiberti'schen Thüren zu erinnern, deren Gleichen die folgende Epoche nicht wieder hervorgebracht. Wenn aber bisher noch der Ausdruck eines oft scharfen und ins Styllose abschweifenden Realismus vorgeherrscht hatte, so sollte sich nun unter abermaligem vertieftem Studium der antiken Werke

ein Aufschwung zum Idealen, zum Schönen und Erhabenen geltend machen, der einen höheren, freieren Styl hervorrief. Was bei dieser Wendung allmählich litt, dann verloren ging und auf Jahrhunderte unwiederbringlich dem plastischen Genius abhanden kam, ist die köstliche Naivetät der früheren Zeit, die liebevolle, wenn auch oft befangene Hingabe an die natürliche Erscheinung. Dagegen gewann die Plastik eine freie, grossartige Auffassung, eine breite, kühne Behandlung der Formen und eine Vereinfachung des Styls auf das Bedeutsame und Wesentliche, die wohl einen Augenblick mit der Antike wetteifern konnte. Freilich nur mit der Antike, wie sie zu den besten Zeiten der römischen Kaiser verstanden wurde; denn Werke wie der belvederische Apoll, der Torso und Laokoon waren es, die in jener Zeit als die Spitze aller antiken Kunst anerkannt und bewundert wurden. So bedeutend diese Meisterwerke sind, so enthalten sie, verglichen mit den echt griechischen Arbeiten der besten Epoche, doch schon den Keim des theatralisch Affektvollen im Ausdruck und des Uebertriebenen in der Formbehandlung. Da also die Plastik so wenig wie die gleichzeitige Architektur an ursprünglicher Quelle, sondern nur aus zweiter Hand schöpfen konnte, so vermochte sie sich nicht lange rein von Affektation zu erhalten und verfiel schliesslich in einen Manierismus, welchem die Wahrheit und Einfachheit der Natur weichen musste.

Was aber noch mehr zu diesem Irrwege hindrängte, war die Stellung, welche diese Zeit zu ihren künstlerischen Stoffen einnahm. Allerdings ist das religiöse Gebiet auch jetzt noch stark dabei vertreten, allein diese Gegenstände wurden in einer idealistisch antikisirenden Auffassung behandelt, die im tiefsten Grunde dem Wesen der religiösen Stoffe zu fremd war, um ein rechtes Leben von innen heraus entfalten zu können. Wenn nun auch daneben in verschwenderischer Weise Gestalten und Geschichten der antiken Mythologie aufgenommen wurden, so erstarrte dies aufgewärmte Alterthum bald zur frostigen Allegorie, weil es nur für die angelernten Begriffe der Gebildeten berechnet war, ohne auf der Anschauung des ganzen Volkes zu beruhen. Sobald aber die Kunst den Boden volksthümlicher Ideen verliert, muss sie abstrakt werden und auf Abwege gerathen.

Es gab allerdings eine kurze Zeit, wo das Alterthum, vom modernen Geiste belebt, wieder erblühte, und wo eine Reihe edelster Gestaltungen dem Bündniss christlicher Ideen und antiker Formbildung entsprossten. Aber nur die seltene Kraft und Reinheit besonders grosser Meister vermochte diese ideale Höhe zu halten; für die Menge selbst tüchtiger Talente war eine gleiche Stellung unmöglich, denn dazu hätte es eines mächtigeren geistigen Gegengewichtes bedurft, als gegenwärtig die christlichen Ideen der Auffassung dieser Zeit boten. So musste denn bald jene manieristische, hohle, übertriebene Richtung sich der Plastik bemächtigen und zuerst die Natur, dann die Schönheit aus ihrem Bereich vertreiben.

Doch vollzog sich diese Umwandlung erst dann, als eine wenngleich kurze, aber schöpfungsreiche und schönheiterfüllte Epoche vorbei war. Und auch selbst in den verschiedenen Gattungen der Plastik lässt sich ein verschiedenes Loos innerhalb der allgemeinen Strömung nachweisen. Am übelsten war von Anfang an das Relief gestellt, da schon in der vorigen Epoche der äusserste Grad des Malerischen in seiner Behandlung erreicht war, und selbst Meister wie Ghiberti diesem allgemeinen Irrthum opferten. In derselben Richtung bewegte sich denn auch, mit wenigen Ausnahmen, das

16. Jahrhundert weiter, so dass selbst die Ahnung des wahren Reliefstyls bis auf die neueste Zeit verloren ging.

Anders war es mit den selbständigen Statuen und Gruppen, für welche eine Zeit lang jene schon bezeichnete Höhe und Grösse eines wahrhaft idealen Styles gewonnen wurde. Aber auch hier erwies sich die zu grosse Freiheit, welche der modernen Kunst gestattet war, verhängnissvoll, und die völlige Auflösung des alten Bandes, das die Plastik mit der Architektur verknüpft hatte, wurde schliesslich verderblich für jene so gut wie für diese. Im 15. Jahrhundert hatte ein, wenngleich leichtes und dekoratives, bauliches Gerüst der Plastik ihre Stelle und ihre Gränzen angewiessen. In den edelsten Werken dieser neuen Epoche klingt dies Gesetz noch wohlthuend nach. Aber bald emanzipirt sich die Bildnerei so vollständig, dass sie allwärts über den Rahmen der Architektur hinausgreift und das Verhältniss so völlig auf den Kopf stellt, dass jene sich ganz nach ihren Launen richten muss. Dadurch musste schliesslich wie die Architektur so auch die Plastik ruinirt werden. Aus dem engen Verbande mit der Natur gelöst durch eine übertriebene und einseitige Nachahmung der Antike, nun vollends auch aus der ernsten und gesetzmässigen Hausordnung der Architektur entlassen, stürzte sie zügellos in Willkür und Entartung.

Wie schon aus diesen Andeutungen hervorgeht, umfasst unser Zeitraum mehrere Epochen, deren Entwicklung sich aus der Einzelbetrachtung näher ergeben muss. Wir werden die kurze Epoche der höchsten Blüthe kennen lernen, die eigentlich schon bald nach Rafaels Tode aufhört, deren schöne Nachklänge jedoch noch bis gegen 1540 die italienische Plastik beseelen. Dann aber beginnt jener Prozess der Auflösung, der unaufhaltsam vorschreitet und selbst die bedeutendsten Talente unwiderstehlich mit hinabreisst.

a. Florentiner Meister.[1]

Unter den Bildhauern dieser Epoche würde ohne Zweifel *Lionardo da Vinci*, der Schüler des Verocchio, einen der bedeutendsten Plätze einnehmen, wenn nicht sein bewundertes Werk, die kolossale Reiterstatue des Francesco Sforza, bis auf wenige noch im Kupferstich erhaltene Studien und Entwürfe dazu, spurlos untergegangen wäre. Die Ausführung des Gusses war nämlich verhindert worden, und als im Jahr 1499 die Franzosen Mailand einahmen, wählten ihre Armbrustschützen das von Lionardo ausgeführte Thonmodell zur Zielscheibe bei ihren Schiessübungen, wodurch es denn freventlich zerstört wurde. Entschiedenen Einfluss gewann aber der hohe Geist des Meisters schon früh auf mehrere andere Bildhauer seiner Zeit, vorzüglich auf seinen Mitschüler *Giov. Franc. Rustici,* dessen Broncegruppe des predigenden Johannes zwischen einem Pharisäer und Leviten als eines der edelsten und reifsten Werke dieser Zeit noch jetzt über dem Nordportale des Baptisteriums zu Florenz bewundert wird. Andere Arbeiten dieses hochbegabten Künstlers sind nicht mehr bekannt.

Umfassendere Kenntniss haben wir dagegen von dem Schaffen eines anderen florentiner Bildhauers, auf dessen Entwicklung Lionardo ebenfalls nicht ohne Einfluss geblieben ist, des edlen *Andrea Contucci*, genannt *Sansovino,*

[1] Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41).

der von 1460 bis 1529 lebte. An Reinheit des Sinns, Vollendung der Form, harmonischer Schönheit des Empfindens und anmuthiger maassvoller Behandlung darf man ihn den Rafael der Plastik nennen, obwohl er an Tiefe und Umfang dem Fürsten der Maler allerdings weichen muss. Aus seiner früheren Zeit stammen die Skulpturen des Sakramentaltars in S. Spirito zu Florenz; wenigstens zeigen die Reliefs eine noch im herkömmlichen Style befangene Hand, während die überaus edlen Statuen der beiden Apostel, der Engel mit den Candelabern und das Christkind ohne Zweifel später von ihm hinzugefügt wurden. Eins seiner vollendetsten Werke, und überhaupt eine der freiesten und schönsten Schöpfungen der modernen Plastik

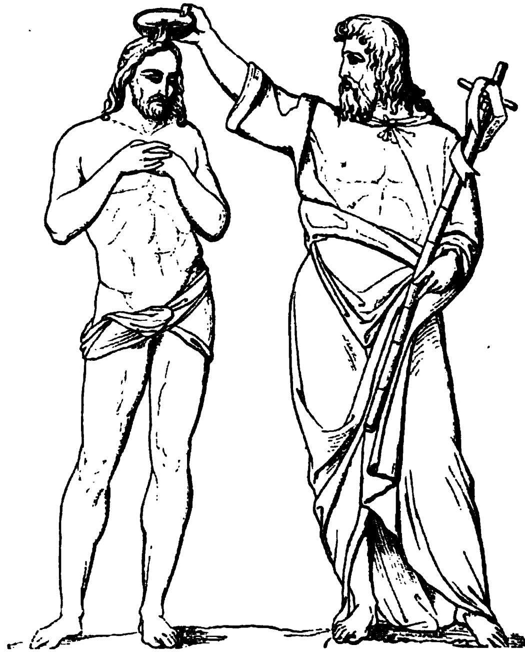


Fig. 387. Die Taufe Christi von Andrea Sansovino.

(Fig. 387) ist die seit 1500 gearbeitete Bronzegruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums daselbst, mit Ausnahme des von anderer Hand hinzugefügten Engels. Johannes der Täufer ist eine Gestalt von grossartigem Ausdruck und gewaltig vorbrechender Bewegung, die doch vollkommen rein von gemachtem Pathos bleibt; Christus zeigt einen mit vollkommner Freiheit edel durchgebildeten Körper und prägt in Gebärde und Stellung den gehaltenen Ernst und die würdevolle Stimmung des feierlichen Moments aus. Der Dom von Genua besitzt von Sansovino die Statuen der Madonna und Johannes des Täufers (1503). Sodann finden sich in Rom mehrere seiner trefflichsten Werke, von 1505 und 1507 zunächst die beiden herrlichsten Marmorgräber Italiens, im Chor von S. Maria del Popolo. Die Anordnung ist noch im Wesentlichen die des vorigen Jahrhunderts.

Eine beträchtlich vertiefte Nische, die triumphbogenartig umfasst und durch Säulen eingeschlossen wird, enthält den Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Todten in sanftem Ausdruck des Schlummers ausgestreckt liegt. Freie Statuen, Engel und allegorische Gestalten von Tugenden sind als Bekrönungen und als Schmuck kleinerer Wandnischen angebracht; den oberen Abschluss bildet die Gruppe des Erlösers mit zwei fackelhaltenden lebhaft bewegten Engeln. Ist schon alles Dekorative in zierlichster Anmuth behandelt, so steigert sich in den selbständigen plastischen Werken vollends der Styl zur lautersten Vollendung. In den allegorischen Nischenfiguren hat der Künstler durch eigenthümliches Herausbiegen der einen Schulter nach freiem Schwung gestrebt, obwohl das Mittel, denselben zu erreichen, fast etwas monoton wirkt. Am älteren Monument bauschen sich die Gewänder noch etwas, am jüngeren aber ist ein so klarer, harmonischer Fluss, ein so einfacher rhythmischer Wohllaut, dass die Körperformen wie bei der Antike sich rein und edel hervorheben. Unübertrefflich schön ist in den Portraitfiguren der Verstorbenen der Ausdruck des Lebens unter dem zarten Schleier eines sanften Schlummers ausgeprägt; in dem früheren stützt der Liegende den Kopf auf die Hand, in dem späteren ist der Arm leicht zum Kopf hinaufgezogen; in beiden herrscht vollendete Ruhe und Milde des Ausdrucks, harmonische Schönheit in Bewegung und Linien. — Ein anderes römisches Werk ist in S. Agostino die Gruppe der Maria mit dem Kind und der heiligen Anna vom Jahre 1512, von edler Anordnung, herzlichem, innigem Ausdruck und vollendet durchgebildeten Formen, nur leider in ungünstiger Weise aufgestellt und kaum zu geniessen.

Endlich leitete Andrea seit 1513 die reiche Marmorauschmückung des heil. Hauses zu Loreto, wobei indess nur ein Theil von ihm selbst ausgeführt wurde. Das grosse Relief der Verkündigung arbeitete er um 1523; die Geburt Christi mit anbetenden Hirten und Engeln vollendete er 1528. Das Uebrige führten seine Schüler und Gehülfen aus. Das Werk ist als Ganzes wohl die bedeutendste plastische Gesammtschöpfung der goldenen Zeit. Schon die von Bramante entworfene architektonische Gliederung, die durch edle korinthische Halbsäulen und ein reiches Gebälk sammt Fries, Gesims und Balustrade gebildet wird, ist von hoher Schönheit. In diesen Rahmen fügen sich nun rings acht Reliefs aus dem Leben der Maria und ein neuntes, welches die wunderbaren Uebertragungen des heiligen Hauses darstellt. Dazu kommen in Nischen zehn Propheten und ebensoviele Sibyllen, erstere sitzend, letztere stehend aufgefasst. Die Mehrzahl der Reliefs athmet den Geist Sansovino's und ist sicher nach seinen Entwürfen ausgeführt. Holdselige Anmuth herrscht in den Gestalten, feiner plastischer Styl in den Gewändern, die Compositionen erscheinen meistens in wenigen Figuren klar angeordnet, die malerischen Hintergründe sind maassvoll behandelt. Am schönsten sind die beiden noch vom Meister selbst vollendeten. Sowohl in der Verkündigung wie in der Geburt Christi waltet rafaelische Innigkeit und Anmuth. Auch die Anbetung der Könige, von *Rafael da Montelupo* und *Girolamo Lombardo* vollendet, die Geburt Mariä, von dem ersteren und *Baccio Bandinelli*, sowie die Vermählung der Jungfrau, von *Montelupo* und *Tribolo* ausgeführt, sind offenbar Schöpfungen Sansovino's. Nicht minder sind die beiden kleinen Reliefs, welche die Heimsuchung und die Schätzung zu Bethlehem schildern, einfach und würdig componirt. Nur der Tod Mariä und die Geschichte des heil. Hauses entfernen sich von des Meisters Weise.

Von den Propheten sind mehrere ausdrucksvoll und energisch, zum Theil aus Inspirationen der Gestalten Michelangelos in der sixtinischen Kapelle geschöpft, obwohl selbständig belebt. Wenngleich sie sich nicht ganz frei von Manieren halten, sind sie doch im Ganzen würdige, selbst edle Gestalten. Jeremias, eine der vorzüglichsten, wird dem Meister selbst zugeschrieben, die übrigen sollen von *Girolamo Lombardo* und seinem Bruder *Fra Aurelio* gearbeitet sein, mit Ausnahme des von *Giov. Battista della Porta* herrührenden Moses. Der letztgenannte Künstler hat auch sämmtliche Sibyllen geschaffen, in welchen die manieristische Nachahmung Michelangelo's sich am meisten verräth, obwohl mehrere liebliche jugendliche Gestalten auf Entwürfe Andrea's zurückzugehen scheinen. Jedenfalls hat sein Geist und sein Beispiel die Mehrzah der Arbeiten in wohlthuender Weise beherrscht.[1]

Hier haben wir auch mit einigen Worten *Rafaels* zu gedenken, welcher zu mehreren plastischen Werken die Entwürfe machte und vielleicht (?) eines derselben sogar eigenhändig ausführte. Wenigstens entspricht in der Capella Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom die Marmorgestalt des sitzenden Jonas sowohl durch den herrlichen Ausdruck, als durch die vollendete Schönheit wohl der Vorstellung, die man vom rafaelischen Geiste mitbringt, während ebenda der Elias, wenigstens in der Ausführung, eine andere, geringere Hand verräth.

Mächtiger griff der grosse Nebenbuhler Rafaels, *Michelangelo Buonarroti* von Florenz (1475—1564) in das Gesammtgebiet der Plastik ein, ja so entscheidend wurde seine dämonische Künstlernatur in ihrem alle Fesseln zersprengenden Wirken für die jüngeren Zeitgenossen, dass er bei seinem Tode nur noch Nachahmer seiner Manier und seiner Schwächen hinterliess. Obwohl Michelangelo auch in der Architektur (vergl. S. 107) und mehr noch in der Malerei Grossartiges geschaffen hat, so betrachtete er selbst sich eigentlich als Bildhauer und bezeichnete die Skulptur als die Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte. Vergleichen wir nun seine plastischen Werke mit allen früheren, ja noch mit denen eines Rustici und Sansovino, so sieht man sogleich, dass mit ihm die Kunst an einem jener Wendepunkte angelangt ist, wo sie in eine neue Zeit mit vorher nicht geahnten Perspektiven eintritt. Seiner tiefen leidenschaftlichen Seele genügte weder der sinnige, auf Naturwahrheit gestützte Realismus des 15. Jahrhunderts, noch die harmonische und ruhige Schönheit, welche unter den Händen jener Meister daraus emporgeblüht war. Jedes seiner Werke ist nur seiner selbst wegen vorhanden, und darin liegt eine Verwandtschaft mit der Antike, aber jedes ist auch wieder das Produkt stürmischer innerer Kämpfe eines unablässig nach einem höchsten Ideal strebenden, unermüdlich nach einem neuen Ausdruck seiner Gedanken ringenden Geistes, dem das einmal Gewonnene so wenig Genügen gab, dass es oft unvollendet verlassen wurde, — und darin liegt der stärkste Gegensatz zur antiken Kunst. Fast alle seine plastischen Werke sind in irgend einem Theile unvollendet, manche musste er liegen lassen, weil er im gewaltigen Drange, die im Steine schlummernde Seele aus dem Marmor zu befreien, sich „verhauen" und den Block verdorben hatte.

Während also Michelangelo die Meisterwerke des Alterthums tief er-

[1] Eine ausführliche Würdigung gab ich in meinen italienischen Reiseberichten in der Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrgang. VI.

gründete und aus ihnen sich einen selbständigen idealen Styl schöpfte, der in der kühnen Auffassung der Formen, in der freien, grossartigen Behandlung der Flächen, in dem fast Abstrakten, Typischen der Gesichtsbildung sich als ein Kind der Antike kund gibt, ist er andererseits der erste, der rücksichtslos mit der Tradition bricht und in den von ihm dargestellten Stoffen nur eine Gelegenheit zum Aussprechen eines ganz andren, nur ihm selbst angehörigen Inhalts sucht. Und damit beginnt denn erst die moderne Kunst, die Herrschaft der Subjektivität. Ja so unbedingt tritt in ihm dies neue Prinzip auf, dass er dem möglichst ergreifenden Ausdruck eines Gedankens zu Liebe mit den Gesetzen des natürlichen Organismus, die Niemand tiefer ergründet hatte als Michelangelo, ein verwegenes Spiel treibt, sie gewaltsam seinen Intentionen sich beugen lässt und die Wahrheit wie die Schönheit verletzt, indem er gezwungene, ja unmögliche Stellungen aufsucht, gewisse Körperformen in's Kolossale oder Schwulstige übertreibt und im trotzigen Bestreben, jeder lockenden Anmuth aus dem Wege zu gehen, nicht selten in's Gegentheil verfällt. Daher ist eine wahre Würdigung, ein ächter Genuss seiner Werke so überaus schwer; daher ist es gewöhnlich eine Lüge, wenn ein nicht tief mit der Kunst Vertrauter über diese dämonischen Schöpfungen in banales Entzücken ausbricht, ähnlich wie auch das Schwärmen für die späteren titanischen Werke Beethovens so oft nur hohles Geschwätz ist. Wer aufrichtig sein will, wird zugeben, dass ein unbefangenes Auge zuerst von diesen Arbeiten Michelangelo's zurückgestossen wird, dass aber eine geheimnisvolle elementare Gewalt jeden nicht oberflächlichen und geistlosen Beschauer immer wieder zu dem grossen einsamen Meister zurückzieht; dass nun ein tiefes Versenken, ein ernstes Studium beginnt, bei welchem denn allmählich der Schlüssel des Verständnisses gefunden wird. Dann erst kann eine Würdigung dieser erhabenen Schöpfungen beginnen, aber man wird dabei inne werden, dass der Genuss, den sie bieten, einen tragischen Beigeschmack hat, denn er macht uns zu Theilnehmern der Schmerzen und Kämpfe, unter denen hier eine grosse Seele ihr Innerstes an's Licht gefördert hat.

Schon die frühesten Arbeiten verrathen den hohen Genius, zeigen wie er aus dem herrschenden Naturalismus zu einem höhern Styl, einer idealen Auffassung hinstrebte. So das flach behandelte Reliefbild einer Madonna im Palast Buonarroti zu Florenz, und ebenda ein Hochrelief aus seinem siebzehnten Lebensjahre, Herkules im Kampf mit den Centauren, ein Werk voll kühnen, gewaltigen Lebens, obwohl im Style antik römischer Skulpturen etwas überfüllt. Von holdseligster Anmuth und wahrhaft idealer Schönheit ist ein kandelaberhaltender Engel, den er ebenfalls in früher Jugendzeit (1494) am Grabmal des h. Dominicus in der Dominikanerkirche zu Bologna arbeitete.[1] Wie rastlos der junge Meister schon jetzt in den verschiedensten Regionen seine künstlerischen Gedanken auszusprechen suchte, beweist die ebenfalls aus dieser Epoche stammende Marmorstatue des Bacchus in den Uffizien zu Florenz, die nicht bloss ein bedeutendes Naturstudium verräth, sondern auch den Ausdruck der Trunkenheit mit grosser Wahrheit künstlerisch verwerthet. Den Abschluss dieser Jugendperiode bildet die

[1] Photographie in *H. Grimm's* „über Künstler und Kunstwerke". Maiheft 1865. Neuerdings ihm abgesprochen, wogegen der andre Engel sowie die Statue des h. Petronius ihm zugewiesen wird.

Pietas in S. Peter zu Rom vom Jahre 1499, d. h. die Madonna, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, eine herrlich aufgebaute, tief empfundene und edel vollendete Marmorgruppe, in den Köpfen von ergreifendem Ausdruck.[1] Ungefähr derselben Zeit wird die grossartig schöne marmorne Madonna angehören, welche man in der Liebfrauenkirche zu Brügge sieht.

Bis dahin war die schöpferische Kraft des Meisters noch rein und naiv verfahren. Nun aber beginnt die Epoche seines Lebens, in welcher das gewaltsame Ringen seiner Natur die Schranken durchbrach, die Tradition von sich stiess und seine Phantasie auf einsame wilde Pfade führte. Zuerst entstand nach 1501 die kolossale Marmorstatue des David vor dem Palazzo Vecchio, jetzt im Hofe der Akademie zu Florenz, die er aus einem verhauenen Block arbeitete.[2] Bei dem Zwange, den dieser Umstand ihm auferlegte, ist die treffliche Durchbildung des Körpers doppelt bewundernswerth, der Eindruck aber gleichwohl kein reiner, da die Kolossalität mit dem angenommenen Knabenalter im Widerspruche steht. Mit dem Jahre 1503, wo Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen wurde, beginnt in seinem Leben die Epoche der höchsten Meisterschaft. Der Entwurf eines Grabmonuments für diesen hochsinnigen und kunstliebenden Papst schien dem Meister Gelegenheit zu bieten, den kühnsten Flug seiner Phantasie zu wagen. Er entwarf 1504 einen mächtigen Freibau, von dessen Anordnung eine in den Uffizien befindliche Handzeichnung eine ungefähre Vorstellung gibt. In ausdrucksvoller Allegorie sind an den Pilastern gefesselte Gestalten angebracht, Personificationen der vom Papste wiedereroberten Provinzen und der durch seinen Tod in ihrer Thätigkeit unterbrochenen Künste. Andere Gestalten in Nischen und auf Postamenten, namentlich Moses und Paulus als Vertreter des thätigen und beschaulichen Lebens schliessen sich an, durchweg in willkürlicher Symbolik, aber schon in der flüchtigen Skizze voll grandiosen Ausdrucks und kühner Bewegung. Man sieht leicht, dass hier die Skulptur nicht mehr wie in der früheren Zeit und selbst noch bei Sansovino sich der Architektur unterordnet, sondern dass diese nur der plastischen Gestalten wegen geschaffen ist.

Leider kam das Werk, das ein unvergleichliches Riesendenkmal moderner Skulptur geworden wäre, nicht zur Ausführung, wodurch das Leben des Meisters auf lange Zeit schwer verbittert wurde. Nach vielfachen Veränderungen und nachdem auch ein zweiter kleinerer Entwurf vergeblich gemacht worden war, gelangte erst 40 Jahre später (1545) jenes kleinlich eingeschrumpfte, widersinnig componirte Denkmal zur Aufstellung, welches in S. Pietro in vincoli sich befindet. Das Meiste daran ist Arbeit der Schüler, so auch die Gestalt des Papstes, der mit seinem Sarkophag ganz verzwickt zwischen nüchternen Pilastern eingeklemmt ist. Vom Meister selbst sind die Gestalten der Rahel und Lea, die ebenfalls das beschauliche und thätige Leben symbolisiren sollen; vor allen die berühmte Kolossalgestalt des Moses.[3] Der Künstler hat sich dabei einseitig von seiner symbolischen Intention leiten lassen und einen Moment aufgesucht, welcher die Andeutung einer gewaltigen Thatkraft gestattete (Fig. 388). Es ist nicht der umsichtige Heerführer, der weise Gesetzgeber, den wir erblicken, son-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 72. (V.-A. Taf. 41) Fig. 4. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41) Fig. 2. — [3] Ebenda Fig. 5.

dern der stürmische Eiferer, der in aufflammendem Jähzorn ob der Abgötterei seines Volkes die Gesetztafeln zerschmettert. Er scheint eben die Anbetung des goldenen Kalbes zu erblicken, sein Kopf mit dem blitzenden



Fig. 388. Moses von Michelangelo.

Ausdruck des Auges wendet sich drohend nach links; sein Bart, von der innern Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Brust herab; die Rechte stützt sich auf die Gesetztafeln, und mit der Linken drückt er den Bart an sich, als müsse er den gewaltsamen Ausbruch mühsam zurückdrängen; aber

das Vortreten des rechten Fusses und das Zurückziehen des linken verräth uns, dass im nächsten Augenblick die gewaltige Gestalt aufspringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausschütten wird. Dies dämonisch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erschütternde des Moments, verbunden mit der meisterhaft vollendeten technischen Behandlung, lässt indess doch nicht verkennen, dass die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und dass in ihm mehr der Ausdruck physischer Kraft und Leidenschaft, als geistiger Hoheit sich spiegelt. Ausserdem scheinen zwei unvollendet gebliebene Statuen Gefesselter, im Louvre zu Paris, zum Theil von grosser Schönheit, ebenfalls für dies Denkmal gearbeitet zu sein (Fig. 389).



Fig. 389. Sklave von Michelangelo.

Mehrere Arbeiten aus seiner mittleren Lebenszeit, früher als die eben betrachteten ausgeführt, bewegen sich noch in den Gränzen einer edlen maassvollen Schönheit. So die Marmorstatue eines nackten auferstandenen Christus mit dem Kreuz in Sta. Maria sopra Minerva zu Rom, gegen 1521 entstanden. Das Motiv der Bewegung ist sehr edel, der geistige Ausdruck des Kopfes etwas allgemein und die Schönheit des sehr eleganten nackten Körpers (dem die moderne Vorsicht einen Bronzeschurz und einen Schuh von demselben Metall gegen die angreifende Inbrunst der Küsse der Gläubigen hinzugefügt hat) mehr antik, als christlich. Ferner in den Uffizien zu Florenz die herrliche unvollendet gebliebene Jünglingsgestalt eines Apollo, dessen freie leichte Bewegung überaus schön gedacht und angedeutet ist. Ebendaselbst findet sich ein Medaillonrelief der Madonna mit dem sich auf das Buch stützenden Jesusknaben und dem kleinen Johannes, gleichfalls unvollendet, aber unübertrefflich schön in den Raum componirt und voll edler Empfindung.

Sodann folgen die beiden Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz, ein Auftrag Papst Leo X., aber erst gegen 1529 begonnen. Die Architektur dieser Monumente ist kleinlich dekorativ, aber wohl darauf berechnet, das Plastische bedeutender zur Wirkung zu bringen. In Wandnischen sitzen die Statuen der beiden Fürsten und unterhalb derselben auf den rundgeschweiften Deckeln der Sarkophage ruhen bei Giuliano die Gestalten des Tages und der Nacht, bei Lorenzo der Morgendämmerung und des Abends. Von einer bestimmten Gedankenbeziehung und Charakteristik ist hier nicht die Rede; es sind heroisch ge-

bildete Körper, deren Formen zwar gewaltig gross, aber nicht edel und schön behandelt sind; in der rhythmischen Bewegung von grossartigem Schwung, ist diese Wirkung doch mehrfach durch gewaltsames Verrenken der Glieder hervorgebracht. Dennoch ist die Stimmung in diesen mit rücksichtsloser Kühnheit durchgeführten Gestalten eine ergreifende, besonders wunderbar grossartig empfunden die Nacht, in völliger Auflösung des Schlafes, das müde Haupt ganz vornüber gebeugt auf den rechten Arm, der sich künstlich genug auf den linken Schenkel stützt. Die untern Theile sind mächtig und energisch behandelt, die obern aber geradezu abstossend, als habe der Meister in herbem Trotz jedem leichten Genuss, jedem mühe-

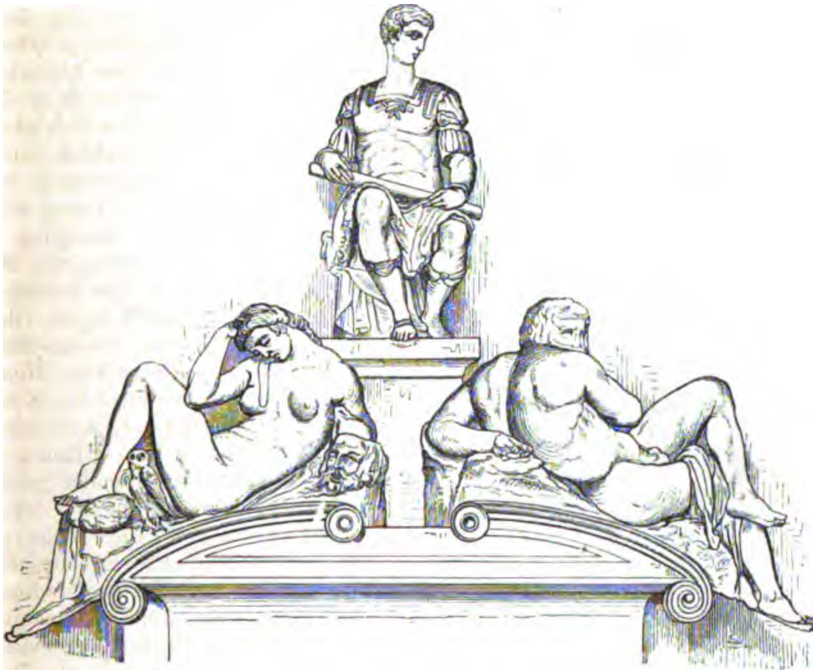


Fig. 390. Grabmal Giuliano's de Medici von Michelangelo.

losen Eindringen in seine Gedanken wehren wollen. Der Tag ist lebendig gedacht, wie er mit dem (unvollendeten) Kopfe über die Schulter wegblickt und im edlen Rhythmus der Glieder (allerdings nicht ohne Zwang) hingegossen liegt, dabei mächtig und wunderbar vollendet in den Formen. Die Statue Giuliano's in kriegerischer Rüstung, mit kleinem, etwas tückischem Kopfe hat in der Haltung grosse Einfachheit und Würde.

Ihn übertrifft jedoch die Gestalt Lorenzo's, der das sinnende Haupt auf die Hand gestützt hält, und wie ein in Marmor versteinerter Gedanke erscheint. Daher hat er den bezeichnenden Namen „il Pensiero" erhalten. Die beiden liegenden Figuren an seinem Monument sind vollendet leicht und frei ruhend in grossartigem Zug der Linien, in schlicht natürlicher

Anordnung. Die Gestalt der Dämmerung ist edler und minder abstossend in den Formen, aber auch nicht so grandios im Ausdruck wie jene der Nacht. Die Linien des Ganzen sind von höchster Harmonie, von wahrhaft architektonischem Rhythmus.

In derselben Kapelle befindet sich eine unvollendet gebliebene sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde,[1] abermals eine herrlich gedachte, gross angelegte Composition, der Kopf der Madonna mit einem fast tragischen Ausdruck, die Anordnung, namentlich in dem gar zu unruhig bewegten Kinde nicht ohne Gewaltsamkeit, dennoch ein Ganzes von ergreifendem Pathos. Aehnliche Vorzüge und ähnliche Mängel besitzt der verwundet



Fig. 391. Medaillen auf Franz I. und Papst Clemens VII. von B. Cellini.

hingestreckte, sterbende Adonis in den Uffizien, ebenfalls grossartig gedacht, und nur im Kopfe von maskenhaft manierirtem Gepräge. Eine Apostelstatue, unvollendet wie so viele seiner Werke und noch halb im rohen Marmorblock steckend, findet sich im Hofe der Akademie zu Florenz. Eine gequälte und unglückliche Arbeit ist die Gruppe der Kreuzabnahme im Dom daselbst. Dagegen zeigt die ebenfalls nicht vollendete Büste des Brutus in den Uffizien eine dämonische Energie der Charakteristik. Ein Portrait des Meisters, eine Broncebüste im Conservatorenpalast zu Rom, gehört zu den tüchtigsten Arbeiten dieser Art, rührt aber schwerlich von seiner Hand.

[1] Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41) Fig. 3.

Die geniale Willkür, der sich der grosse Meister immer mehr überliess, wurde ein Verhängniss für die Kunst. Wie in der Architektur, so gab er auch in der Skulptur das Signal zum Hereinbrechen eines ungezügelten Subjektivismus, der um so gefährlicher wurde, je weniger innere Grösse in den Nachahmern lag, und je mehr dieser Mangel durch übertriebene michelangeleske Formen in arger Manier verdeckt werden sollte. Dennoch gibt es zunächst einige Künstler, die sich noch ziemlich frei in einer maassvolleren Richtung zu erhalten wissen. Zu diesen gehört *Tribolo,* eigentlich *Niccolo Pericoli* (1485 bis 1550), der unter Andrea Sansovino an der Casa Santa zu Loreto beschäftigt war und den anmuthigen, edlen Styl jenes Meisters aufnahm. Selbständig verwerthete er denselben an den Reliefs der beiden Seitenportale der Façade von S. Petronio in Bologna, wo er die Geschichten des Moses und des Joseph in anziehender Weise behandelte. Im Innern derselben Kirche findet sich von ihm ein Relief der Himmelfahrt Mariä, ebenfalls eine gediegene Arbeit. Sodann ist hier anzuschliessen der durch seine dekorativen Werke und seine Goldschmiedarbeiten, sowie durch seine Selbstbiographie interessante *Benvenuto Cellini* (1500 bis 1572).[1] Von Franz I. nach Frankreich berufen, wurde er dort mit umfangreichen Arbeiten betraut, aber weder von den lebensgrossen silbernen Statuen noch von der kolossalen Figur des Mars, die vermuthlich allesammt sich nicht über ein allgemeines dekoratives Niveau erhoben, ist Etwas erhalten. Dagegen findet sich im Museum des Louvre das feine, zierlich durchgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, in der Ambraser Sammlung zu Wien ein reich geschmücktes, in Gold gearbeitetes Salzfass, und in Windsor Castle ein überaus prachtvoller Ritterschild. In Italien besitzt Florenz unter der Loggia de' Lanzi sein Hauptwerk späterer Zeit, die Bronzestatue des Perseus, mit dem Haupte der Medusa, zwar in seiner sorgfältigen Behandlung nicht ohne naturalistische Befangenheit, aber doch von glücklichem Liniengefühl und kräftigem Ausdruck. Von grosser Lebendigkeit zeugen sodann mehrere Medaillen, die er namentlich für den König, wie auch für den Papst Clemens VII. gearbeitet hat (Fig. 391).

b. Oberitalienische Meister.[2]

Durch die übermächtige Einwirkung der toskanisch-römischen Schule kommt nun auch in den harten Naturalismus der Schulen Oberitaliens ein milderer Hauch von Anmuth und Schönheit, der vorzüglich durch Andrea Sansovino sich dorthin verpflanzt. Einer der gediegensten unter diesen Künstlern ist *Alfonso Lombardo* (1488—1537), der in Bologna gleichzeitig mit Tribolo arbeitete und durch dessen Vermittlung jene idealere Richtung erhielt. Im Dom zu Ferrara finden sich aus seiner früheren noch etwas naturalistischen Zeit die Thonfiguren der Apostel; seine bedeutendsten Werke besitzt Bologna. In S. Pietro daselbst sieht man eine Kreuzabnahme, ebenfalls in Thon; sodann mehrere gediegene Werke an S. Petronio, vor Allen im Bogenfelde des linken Seitenportals die Auferstehung Christi, klar und edel durchgeführt; in S. Domenico die miniaturartig feinen, graziösen Reliefs am Untersatze der Arca di S. Domenico, und im Oratorium an S.

---

[1] Benv. Cellini von J. Brinkmann. Leipzig 1867. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 73.

Maria della Vita die trefflich componirte und freibewegte, lebensgrosse Thongruppe des Todes der Maria.

Auch Modena hat in dieser Zeit einen fruchtbaren und talentvollen Künstler *Antonio Begarelli* (bis 1565), der innerhalb der allgemeinen Strömung sich sein besonderes Fahrwasser suchte. Seine Hauptwerke bestehen in grossen Gruppen von gebranntem Thon; sein Styl hat mancherlei Verwandtschaft mit den Gemälden Correggio's, seine Gestalten sind voll süsser Schönheit, aber in der Composition folgt er überwiegend malerischen Ge-



Fig. 392. Von Riccio's Kandelaber in S. Antonio zu Padua.

setzen. In seiner Vaterstadt besitzen die bedeutenderen Kirchen seine wichtigsten Werke; so S. Maria pomposa die Gruppe der um den Leichnam des Herrn Klagenden; S. Francesco die leidenschaftlich bewegte Kreuzabnahme, die völlig den Eindruck eines grossen Gemäldes macht; edler und einfacher in S. Pietro der todte Christus nebst Trauernden; in S. Domenico die Gruppe von Christus zwischen Martha und Maria, endlich im Museum zu Berlin ein Altar mit einem Cruzifixus und vier Engeln von einfacher Anmuth.

In diese Reihe gehört ferner *Andrea Riccio,* genannt *il Briosco* (1480

bis 1532), der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Padua thätig war. Mit einem besonders feinen Sinn für lebensvolle Anordnung und gediegene Durchbildung verbindet sich in ihm eine geistreiche Frische des Schaffens. Doch ist die Fülle seiner Phantasie so gross, dass sie im Relief ihn so wenig wie die meisten seiner Zeitgenossen vor einer gewissen Ueberladung geschützt hat. Frei und lebendig sind die beiden Bronzereliefs, David vor der Bundeslade tanzend, und Judith und Holofernes, an den Chorschranken von S. Antonio. Verwandten Charakter hat der berühmte, daselbst aufgestellte Bronzekandelaber aus demselben Jahr 1507, der allerdings im Sinne der Zeit in seiner ganzen Höhe von 11 Fuss mit einer verschwenderischen Pracht von Ornamenten, namentlich mit allen erdenklichen phantastischen Gebilden der antiken Mythologie überladen, aber in der trefflichen Durchführung und besonders in den Reliefs des Fusses voll Geist und Leben ist. Wir geben, zugleich zur Charakteristik der dekorativen Richtung dieser Epoche, eine Abbildung der untern Theile (Fig. 392). Eine Anzahl von Reliefs, die vom Grabmal der Torriani aus Verona stammen, jetzt in Paris im Museum des Louvre sich finden, gehören ebenfalls ihm an.

Der gefeierte Hauptmeister der oberitalienischen Skulptur ist aber der Florentiner *Jacopo Tatti*, der nach seinem grossen Lehrer Andrea Sansovino, gewöhnlich *Jac. Sansovino* genannt wird und in seinem langen Leben (1479 bis 1570) ein halbes Jahrhundert hindurch die Baukunst und Bildnerei Venedigs beherrschte. In seiner früheren Epoche schloss er sich mit Glück und nicht ohne selbständige Empfindung dem reinen und edlen Styl seines Lehrers an, wie die grosse Marmorstatue der sitzenden Madonna mit dem Kinde in S. Agostino zu Rom beweist. In diese Zeit gehört auch die Statue des Apostels Jacobus im Dom zu Florenz, und als Zeugniss seiner lebenswarmen und originellen Auffassung antiker Gegenstände, die Marmorstatue eines Bacchus in den Uffizien, ein mit geistreicher Frische entworfenes und vortrefflich durchgeführtes Werk. Im Jahre 1527 nach der Einnahme und Plünderung Roms durch die Franzosen begab Jacopo sich nach Venedig, wo fortan seine glänzende Stellung im Reiche der Kunst begann und er, unterstützt von einer grossen Anzahl Schüler und Gehülfen, eine bedeutende Menge von Arbeiten schuf. Der Werth derselben ist nicht immer gleich, auch wohl durch das grössere oder geringere Maass seiner Theilnahme an der Ausführung bedingt. Bisweilen waltet der harte Naturalismus der Schule darin vor, auch fehlt es nicht an Uebertreibung und Ueberladung; im Ganzen aber hält Jacopo in einer Zeit, wo fast alle Künstler dem durch Michelangelo verursachten Manierismus verfallen waren, seine Kunst auf einer ähnlichen Höhe wie die gleichzeitigen venetianischen Maler die ihrige, getragen von einer anziehenden Lebenswärme und tüchtigen Auffassung der Natur. Von seinen zahlreichen Arbeiten in Venedig nennen wir vor allem die Bronzethür der Sakristei von S. Marco, deren Anordnung und Eintheilung einen Nachklang der berühmten Ghiberti'schen Thür zu Florenz erkennen lässt. Ein zierlicher Rahmen, mit den Statuetten der Propheten und einzelnen, stark vorspringenden Köpfen geschmückt, umfasst zwei grössere Reliefs, Christi Grablegung (Fig. 393) und Auferstehung, die trefflich und geistvoll componirt sind. Nicht minder lebendig gedacht, allein etwas übertrieben und maasslos sind die sechs Bronzereliefs, welche Wunder des heiligen Marcus darstellen und an den Chorschranken in S. Marco angebracht sind. Dagegen verrathen die kleinen sitzenden Bronzebildnisse

der vier Evangelisten auf der Balustrade vor dem Hochaltar den überwiegenden Einfluss Michelangelo's. Um 1540 schmückte er die Loggia am Fuss des Glockenthurms mit allegorischen und mythologischen Reliefs und Statuen, von welchen besonders die ersten eine frische Anmuth zeigen. Auch die kolossalen Marmorstatuen des Mars und Neptun am Fuss der Riesentreppe des Dogenpalastes sind noch von einer bedeutenden Lebenskraft erfüllt und sehr tüchtig behandelt. Ueberaus fein und liebenswürdig, zu seinen schönsten Werken dieser Art gehörend, sind die Statuen der Tugenden, besonders der Hoffnung am Grabmal des Dogen Venier in S. Salvatore,



Fig. 393. Relief von der Bronzethür des Jacopo Sansovino in S. Marco.

nach 1556 entstanden. Als bedeutender Portraitbildner endlich bewährt Jacopo sich durch die sitzende Statue des Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giuliano. In S. Antonio zu Padua rührt von ihm und seinen Schülern der reiche Schmuck der Kapelle des Heiligen, mit Ausnahme jener bereits oben erwähnten Reliefs der Lombardi. Doch ist das von Jacopo herrührende Relief, die Auferweckung einer Selbstmörderin, eine seiner styllosesten Arbeiten, allerdings wie immer nicht ohne Geist und Leben, aber der Affekt übertrieben, die Körper scharf und eckig bis in's Unschöne, die Gewandung zerfahren. Dagegen rührt eine der edelsten und innigsten Compositionen, die Auferweckung eines todten Jünglings, von

dem talentvollsten und tüchtigsten seiner Schüler, dem Veroneser *Girolamo Campagna* her.

In diese Reihe gehört endlich der Ferrarese *Girolamo Lombardo*, den wir als Marmorbildner schon an der Casa Santa zu Loreto kennen gelernt, der aber für die Kirche und das heilige Haus daselbst ausserdem eine Reihe von Bronzewerken von hohem künstlerischen Werthe schuf. Obwohl sich die Thätigkeit dieses tüchtigen Künstlers bis gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts erstreckt, hält er doch in seinen Arbeiten sich ziemlich frei von den argen Manieren der Zeit und beharrt bei dem edlen klaren Styl der rafaelischen Epoche. Sein Werk sind die vier Bronzethüren am heiligen Hause, die er mit lebensvollen Scenen aus der Geschichte Christi schmückte. Sodann arbeitete er die einfach würdevolle Erzstatue der Madonna für die Façade der Kirche; endlich aber das prachtvolle Hauptportal mit kraftvoll bewegten Reliefbildern aus dem alten Testamente, ein Werk von hoher dekorativer Schönheit. Seine vier Söhne unterstützten ihn bei der Ausführung. Aus seiner Schule ging sodann *Antonio Calcagni* aus Recanati hervor, der 1587 das prachtvolle Denkmal Sixtus V. begann, welches vor der Façade der Kirche aufgestellt ist. Der sitzend dargestellte Papst zeigt namentlich eine lebensvolle Prägnanz individueller Charakteristik, während die Statuetten und Reliefs am Postamente nicht frei von Manieren erscheinen. Seit 1590 entwarf er sodann das südliche Bronzeportal der Kirche, an Reichthum das erstere noch überbietend. Die nördliche Thür, der südlichen entsprechend und von nicht minderem dekorativen Reiz, arbeitete *Tiburzio Vercelli*, ebenfalls ein Künstler der Mark Ancona und Schüler Girolamo's. Endlich schuf derselbe auch das grossartige eherne Taufbecken für die Kirche, ein Prachtstück ersten Ranges, welches gleich den übrigen Werken neben der grossen ornamentalen Schönheit, dem reichen plastischen Leben auch durch bewundernswürdige Vollendung der Technik ausgezeichnet ist.

c. Nachahmer Michelangelo's.[1]

Durch Michelangelo hatte die Skulptur einen neuen grossartig idealen Styl gewonnen, aber zugleich jene verderbliche Hinneigung zum gewaltsam Effektvollen und Gesuchten, welche den grossen Meister selbst bisweilen in Manier verfallen liess. Was aber bei ihm stets Ausdruck einer innerlichen Ueberzeugung, Ergebniss eines gewaltigen schöpferischen Prozesses war, sank bei seinen Nachahmern zur äusserlichen Phrase, zur hohlen Manier herab. Selbst bedeutende Talente vermochten sich diesem dämonischen Einfluss nicht zu entziehen, der wie ein tragisches Schicksal die moderne Kunst nach kurzer höchster Blüthe dem Verfalle preisgab. Von den Gehülfen Michelangelo's war *Montorsoli* meistens in Genua thätig, wohin er durch Andrea Doria berufen wurde; von *Guglielmo della Porta*, der ebenfalls zuerst in Genua arbeitete, stammt das prächtige Grabmal Papst Paul III. im S. Peter zu Rom; von *Bartolommeo Ammanati* der ungeschickte und anspruchsvolle Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz.

Grössere Bedeutung hat ein niederländischer Künstler *Giovanni da Bologna* (1524 bis 1608), dessen Hauptthätigkeit sich in Florenz concen-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41).

trirt. Er weiss seinen Gestalten bei aller Allgemeinheit des Ausdrucks eine energische Sicherheit und harmonische Schönheit zu geben und seine Monumente in der Gesammtanlage effektvoll aufzubauen. Prächtig und wirksam ist der grosse Brunnen zu Bologna vom Jahre 1564; meisterhaft aufgebaut, wenngleich in der Formbehandlung und im Ausdruck unangenehm manierirt die berühmte Marmorgruppe des Raubes der Sabinerinnen, unter der Loggia de' Lanzi zu Florenz; tüchtig und bedeutend die bronzene Reiterstatue Cosimo I. auf der Piazza del Granduca; endlich in den Uffizien sein geistreichstes und zugleich durch feinste Formbehandlung ausgezeichnetes Werk, der berühmte Mercur, welcher allerdings wunderlich genug von einem bronzenen Windhauch getragen wird, aber voll entzückender Leichtigkeit und Anmuth, als würde die Figur pfeilschnell in die Höhe schiessen.

Hieher gehört endlich ein älterer Meister, der sich in unwürdiger, neidischer Weise als Nebenbuhler Michelangelo's geltend zu machen strebte und durch die Ironie des Schicksals gegen seinen eignen Willen zu den manierirtesten Nachahmern des grossen Meisters gehört: *Baccio Bandinelli* (1487 bis 1559). Sein tüchtigstes Werk sind die Reliefgestalten von Propheten, Aposteln, Tugenden und andern Personificationen, die sich an den Marmorschranken des Chors im Dom zu Florenz befinden.[1] Meist in schön erfundenen Motiven und mannichfaltiger Anordnung mit oft grossartiger, bisweilen auch etwas hartgebrochener Gewandung sind sie geistvoll in den Raum componirt und schon als ganz flach behandelte Reliefs von grossem Interesse. Unangenehm übertrieben und manierirt ist dagegen die Marmorgruppe des Herkules und Cacus vor dem Palazzo Vecchio zu Florenz, eine phrasenhafte Nachahmung der Kolossalform und der grandiosen Behandlung Michelangelo's.[2]

2. Die Malerei.

Was die Zeit des Perikles für die Skulptur gewesen war, das wurde die Epoche des 16. Jahrhunderts für die Malerei. Warum die moderne Welt gerade in dieser Kunst ihr Höchstes ausdrücken musste, haben wir schon früher entwickelt. Das 15. Jahrhundert hatte dazu in vielseitigster Weise die Wege gebahnt, alle Kreise der Anschauung mit Energie durchdrungen und die volle charakteristische Wahrheit des Lebens zur Erscheinung gebracht. So hatte die Malerei die unbedingte Herrschaft über das Reich der Formen erlangt und konnte nun mit höchster Freiheit sich zur Darstellung der tiefsinnigsten Ideen, der erhabensten Schönheit wenden. Der hohe Styl, der die Werke dieser goldenen Zeit von allen früheren und späteren unterscheidet, war die nothwendige, natürliche Blüthe des edlen Kunstgefühls, das sich im italienischen Volke in consequenter Pflege immer lebendiger entfaltet hatte. Die Verwandtschaft mit der antiken Kunst war nicht mehr das Ergebniss des Studiums oder der Nachahmung, sondern der Ausdruck einer inneren Uebereinstimmung.

Hätte diese höchste Vollendung der Kunst nur in einem einzigen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 72 (V.-A. Taf. 41) Fig. 9. — [2] Ebenda Fig. 10.

Meister sich concentrirt, so würde dies genügen, der italienischen Malerei jenes Zeitraums für immer den Stempel der Klassicität aufzuprägen. Um so wunderbarer erweist sich aber die schöpferische Kraft dieser unvergleichlichen Epoche, da eine ganze Reihe von Meistern ersten Ranges neben einander auftritt, die in eben so vielen bedeutenden originalen Richtungen denselben letzten Schritt zum Gipfel idealer Schönheit, klassischer Vollendung zurücklegen. So tief war der Gedankeninhalt dieser Epoche, so gross wusste sie den ganzen Kreis christlicher und antiker Anschauungen zu erfassen und auf eine Höhe zu heben, wo jede exclusive Beschränkung schweigt und das allgemein menschliche Gefühl sich vom ewig Wahren und Schönen ganz erfüllt zeigt, dass selbst die Talente zweiten Ranges von dem gewaltigen Strom mit fortgerissen, sich auf der Höhe seiner mächtigen Wogen erhielten und Werke schufen, in denen Adel, Schönheit und ein Hauch jener höchsten Vollendung der grossen Meister unvergänglich fortklingt. Die strengen Schranken, innerhalb deren die Meister des vorigen Jahrhunderts ihre besonderen Bahnen verfolgt hatten, fielen unter dem lebendigen Austausch, der regen Wechselwirkung, in welche jetzt die Maler der verschiedenen Gruppen traten. Nur dadurch vermochten sich aus den einseitig bedingten Richtungen der Schulen die allseitig entwickelten grossen künstlerischen Charaktere der Meister zu erheben und die Befreiung der Kunst zu vollenden. Allerdings hält sich auch in der Malerei diese Epoche der reinsten, edelsten Blüthe nur kurze Zeit auf ihrer Höhe; allerdings wird auch hier der ideale Styl bald flach und äusserlich gehandhabt und die Hülle noch festgehalten, nachdem die Seele bereits entflohen war. Aber diese kurze Zeit umfasst eine solche Fülle des Höchsten und Schönsten, dass in seinem wunderbaren Lichte alles Vorangegangene nur wie eine Andeutung, wie eine Verheissung dasteht, und dass die Meisterwerke, welche die glänzende Erfüllung enthalten, bis in die fernsten Zeiten einen Strahl von Schönheit und Herrlichkeit senden, der die späteren nachgebornen Geschlechter mit unsterblichem Glück durchdringt.

a. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Der Begründer dieser neuen und höchsten Epoche der Malerei ist *Lionardo da Vinci,*[1] 1452 in der Nähe von Florenz auf dem Schloss Vinci geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war eine jener seltenen Erscheinungen, in welchen die Natur alle denkbaren menschlichen Vollkommenheiten zu vereinigen liebt, von ebenso anmuthiger als würdevoller Schönheit, von kaum glaublicher körperlicher Kraft, geistig aber von so vielseitiger Begabung, wie sie fast nie in derselben Persönlichkeit sich zu verbinden pflegt. Denn nicht bloss in der Skulptur und der Malerei glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, nicht bloss begründete er durch scharfsinnige wissenschaftliche Untersuchungen über Anatomie und Perspektive, deren Resultat er in seiner Abhandlung über die Malerei niedergelegt

[1] *C. Amoretti*, Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci. Milano 1804. — Leonardo da Vinci vom Grafen *H. v. Gallenberg*. Leipzig 1834. — Léonard de Vinci et son école, par *Rio*. Paris 1855. — Umrisse nach L.'s Werken gibt *Landon* in seinem bekannten Werke Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres etc. Paris. — Vergl. Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42).

hat, die Theorie seiner Kunst, sondern in allen andern Zweigen der praktischen und mechanischen Kenntnisse war er dem Wissen seiner Zeit weit vorausgeeilt. Er erforschte die Gesetze der Geometrie, der Physik und der Chemie, er war als Ingenieur und Architekt thätig, baute Kanäle, Schleusen und Festungen, erfand Maschinen und mechanische Kunstwerke aller Art und war nebenbei ein eifriger Pfleger der Musik und ein geistvoller Dichter und Improvisator. Der Trieb nach Erkenntniss führte ihn in seinem rastlosen Leben unablässig zu neuen Studien und Erfindungen, und obwohl er der Malerei nur einen kleinen Theil seiner Zeit und Kraft gewidmet hat, verdankt sie ihm vornehmlich ihre Vollendung und Befreiung.

Gleich den übrigen Künstlern des 15. Jahrhunderts ging auch er zunächst von der naturgemässen charakteristischen Auffassung des Lebens aus und führte die Kunst zur vollendeten Herrschaft über die Form. Zugleich aber wusste er damit den höchsten Ausdruck der Schönheit, die tiefste Kraft des Gedankens, die Offenbarung des Ewigen und Göttlichen zu verbinden. In der künstlerischen Durchführung seiner Ideen genügte er selbst sich jedoch so wenig, dass er nach langer unermüdlicher Arbeit viele seiner Werke gleichwohl unvollendet hinterliess, oder zu ihrer vollkommenen Darstellung stets neue technische Hülfsmittel verwendete, die leider den Untergang seiner bedeutendsten Werke beschleunigt haben. Eine unübertreffliche Sorgfalt in der zartesten Durchbildung, eine Gediegenheit der Zeichnung und Modellirung, wozu noch als eine Errungenschaft seines gründlichen Studiums der Luftperspektive ein zarter Schmelz des Colorits und eine duftige Weichheit der Umrisse kommen, sind Lionardo's Werken eigenthümlich. Im Ausdruck verbindet er Würde und Grossartigkeit mit einer Anmuth, die namentlich bei Frauenköpfen in den süssesten Liebreiz übergeht. Der Typus seiner weiblichen Idealköpfe mit den grossen, dunklen, tiefen Augen, der etwas langen geraden Nase, dem lächelnden Mund und dem schmal zulaufenden Kinn ist ein allgemeines Eigenthum seiner sämmtlichen Schüler und Nachahmer geworden, doch mischt sich in seinen Originalwerken mit diesem holdseligen Lächeln ein träumerisch wehmüthiger Ausdruck, der das schwärmerisch Tiefe, Seelenvolle seiner Auffassung bezeichnet.

Da Lionardo schon früh entschiedenes Talent zur Malerei zeigte, wurde er dem Verrocchio übergeben, den er bald so sehr übertraf, dass dieser das Malen verschworen haben soll. Man zeigt noch in der Akademie zu Florenz ein Bild jenes Meisters, die Taufe Christi, von herbem, schneidendem Naturalismus und fast skeletartiger Zeichnung der Körper. Ungleich schöner als die übrigen Figuren desselben ist die Gestalt eines Engels, den nach dem Zeugniss Vasari's Lionardo ausgeführt hat. Andere Arbeiten dieser Jugendepoche sind untergegangen oder verschwunden; weder von seinen beiden Kartons des Neptun und des ersten Sündenfalls, noch von einem phantastischen Unthier, das er auf einen Schild gemalt hatte, ist eine Spur erhalten, und auch der Medusenkopf in den Uffizien zu Florenz wird mit Unrecht als ein Werk des Meisters angegeben. Ebenso wenig bewahrt die Galerie Pitti in dem überaus fein durchgeführten Portrait der Ginevra Benci und dem nicht minder trefflichen Bildniss eines Goldschmieds (von *Lorenzo di Credi*) ächte Arbeiten aus Lionardo's Frühzeit. Dagegen darf vielleicht die überaus holdselige, aus der Kirche von Monte Oliveto in die Galerie der Uffizien gelangte Verkündigung als eins der schönsten Ju-

gendwerke des Meisters bezeichnet werden. Sodann ist das Freskobild der Madonna mit einem daneben knieenden Donator im Kloster S. Onofrio zu Rom zuverlässig von Lionardo, und zwar muss es noch aus dieser Zeit herrühren, denn es zeigt in der Charakteristik und der einfach kühlen Farbenstimmung den Einfluss der florentiner Schule. Freier, in selbständiger Entwicklung tritt dagegen der Meister in der Anbetung der Könige auf, einem grossen, nur braun untermalten Bilde in den Uffizien, bei dem die rührende Liebenswürdigkeit der Madonna, die Inbrunst in den anbetenden Königen und die Poesie der Anordnung von entwickelter Meisterschaft zeugen.

Gegen das Jahr 1482 wurde Lionardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen, zunächst in seiner Eigenschaft als Musiker und Improvisator. Aber es gibt noch ein als Memoire abgefasstes Schreiben des Künstlers, worin er dem Herrscher Mailands seine Dienste als Ingenieur, Kriegsbaumeister, Architekt, Bildhauer und Maler anbietet. Ausser den theoretischen Abhandlungen über seine Kunst, die er hier verfasste, waren es zwei grosse künstlerische Unternehmungen, denen er bis gegen 1499 seine Kraft widmete. Das eine war das Reiterstandbild, von dem schon oben die Rede gewesen ist, und dessen Untergang immer zu bedauern sein wird; das andere (1496—98) das weltberühmte Abendmahl im Refektorium bei S. Maria delle Grazie,[1] ein Werk, dessen schmachvolle Verwüstung noch viel mehr zu beklagen bleibt. Mancherlei Unbill und Zerstörung durch Ueberschwemmungen des tief gelegenen Saales, durch die gedankenlose Rohheit, welche die untere Mitte des Bildes mit einer Thür durchbrach, und wohl auch durch die ursprüngliche mangelhafte Beschaffenheit der Mauer veranlasst, haben das Werk dem Untergang entgegengeführt. Mehr als alle diese Umstände trug aber die unheilvolle Idee des Meisters, sein Werk in Oelfarben auf die Wand zu malen, zur Zerstörung bei, und schliesslich mussten, um das Schicksal dieses unerhört gemisshandelten Bildes zu vollenden, im vorigen Jahrhundert zwei elende Stümper, Bellotti und Mazza, den Frevel begehen, Lionardo's grösste Schöpfung völlig zu übermalen. Erst in neuester Zeit hat man mit aller Sorgfalt diese Zuthaten zu entfernen unternommen, und nach allen Verwüstungen ist doch noch der Schimmer der ehemaligen Schönheit so unzerstörbar, dass der Eindruck des Originals selbst über das hinausgeht, was der treffliche Stich Rafael Morghen's gewährt. Allerdings ist dabei das vorhergehende genaue Studium dieses bedeutenden Blattes unerlässliche Bedingung. Auch gewähren die noch erhaltenen Originalcartons der Köpfe, der Christus in der Galerie der Brera und die Apostel in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar,[2] die wichtigsten Aufschlüsse. (Fig. 394.)

Nach der erschöpfenden Betrachtung, welche wir Goethe verdanken, wäre es überflüssig und vermessen, eine ausführliche Schilderung des Werkes zu geben. Ausserdem wer kännte es nicht aus den Stichen, wer hätte nicht immer wieder die unvergleichliche Hoheit des göttlichen Lehrers und Meisters, die kein Künstler mit gleicher Tiefe erfasst und dargestellt hat,

---

[1] *Bossi*, del cenacolo di Lionardo da Vinci. Milano 1819. — Vergl. dazu die schöne Abhandlung Goethe's. — Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42) Fig. 2. — [2] Diese, vielleicht nur aus Lionardo's Schule, sind doch von hohem Werthe und stehen den Intentionen des Meisters jedenfalls sehr nahe.

die grossartige Charakteristik der ihn umgebenden Gestalten der Jünger bewundert, wen hätte nicht der erschütternde Eindruck dieses tief tragischen Vorganges ergriffen! Denn Lionardo hat sich nicht mit der ruhigen Darstellung der Abendmahlsscene begnügt, wie sie vor ihm so oft typisch wiederkehrend vorgeführt wurde; ebenso wenig genügte ihm die Aufgabe, bei einfacher Schilderung dieser heiligen Scene durch tiefe Auffassung und Durchbildung der einzelnen Charaktere ein neues Interesse zu wecken. Alles das ist in vollendeter Weise vorhanden, aber indem der Meister den Moment zum Ausgangspunkt nimmt, wo Christus wehmüthig ernst die Worte ausspricht: „Einer unter euch wird mich verrathen," bricht er mit der ganzen Tradition, wirft einen zündenden Funken in die Versammlung und wagt es kühn,



Fig. 394. Christuskopf Lionardo's. Brera.

die stille trauliche Feier des Liebesmahles Christi in eine tief dramatische leidenschaftliche Bewegung aufzulösen. Und doch vermochte nur ein solcher Meister in dem ganzen Aufruhr der Empfindungen, wo Wehmuth, Schmerz, peinvolle Ungewissheit, Zorn, Entrüstung und selbst Entsetzen zusammentreffen, das edelste Maass zu halten, vermochte mit tiefer Seelenkunde jeden besonderen Ausdruck mit innerer Nothwendigkeit aus den einzelnen Charakteren zu entwickeln, und in dem Hin- und Wiederbranden der streitenden Gefühle den göttlichen Meister in wunderbarer Hoheit, nur leise umflort vom Ausdrucke des Kummers, in ruhiger Ergebung mitten hineinzustellen. (Fig. 394.) Schon die Composition, die auf jeder Seite je drei Jünger in zwei Gruppen vereinigt, und dadurch noch wirksamer die Gestalt Christi zur dominirenden macht, ist einer der grössten Meistergedanken der Kunst. Unerschöpflich sind innerhalb dieser Gliederung die feinen Gegensätze der Charaktere, die im Ausdruck der Köpfe, in der Bewegung, der Gewandung

und vorzüglich im physiognomischen Gepräge der Hände sich offenbaren. Zum Beleg geben wir unter Figur 395 eine dieser Gruppen, die zur Rechten Christi befindliche, die den in Schmerz versunkenen Lieblingsjünger, den feurigen, zornig erregten Petrus und den betroffen zusammenfahrenden Verräther umfasst.

Aus derselben Zeit seines mailänder Aufenthalts datiren mehrere andere Bilder des Meisters, vorzüglich Portraitdarstellungen, die freilich nicht über jeden Zweifel erhaben sind. So in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand mehrere schöne Bildnissköpfe in Pastell, ferner das Portrait des



Fig. 395. Gruppe aus dem Abendmahl Lionardo's da Vinci. Mailand.

Gio. Galeazzo Sforza, frei, breit und kühn behandelt, während das im Profil aufgefasste seiner Gemahlin Isabella von Aragonien sehr fein und von detaillirtester Ausführung noch im Charakter der früheren Epoche sich darstellt. Dahin gehört ferner das ähnlich behandelte, poetisch anziehende Bildniss einer Geliebten des Lodovico, der Lucrezia Crivelli im Louvre zu Paris, das dort als „belle ferronnière" bezeichnet wird. Ebendaselbst befindet sich das Halbfigurenbild Johannes des Täufers in der Wüste, das indess schon durch sein Helldunkel und den ausgeprägt schwärmerischen Ausdruck des Kopfes den Uebergang in die spätere Epoche bezeichnet. Dagegen scheint dieser Frühzeit ein nacktes Frauenbildniss anzugehören, welches nach

Waagen's Bericht die Eremitage zu Petersburg besitzt. Ebendort befindet sich eine gleichfalls frühe Madonna mit dem Kinde, ehemals im Pal. Litta zu Mailand.

Als im Jahr 1499 die Franzosen in Mailand einrückten, begab Lionardo sich nach seiner Vaterstadt Florenz zurück, wo er mehrere Jahre künstlerisch thätig war. In diese Periode fällt vor Allem der Carton eines grossen Bildes, der Schlacht bei Anghiari,[1] den er 1503 bis 1504 für den Saal



Fig. 396. Heilige Familie nach Lionardo. Louvre.

des Palazzo Vecchio ausführte. Auch Michelangelo wurde kurz darauf zu einer ähnlichen Arbeit aufgefordert, mit der er gegen seinen grossen Landsmann in die Schranken trat. Die beiden Cartons, von den ersten damaligen Meistern entworfen, waren gleichsam das offene Manifest, mit welchem die Kunst den Moment bezeichnet, da sie sich zum höchsten Gipfel aufzuschwingen anschickte. Die jüngeren Künstler, wie Rafael und viele andere, sammelten sich zur Bewunderung und zum Studium um diese Werke, die recht eigentlich die neue Aera der Malerei begründeten. Auch dieser Carton Lionardo's — und nicht minder der seines Nebenbuhlers — ist untergegangen. Nur

[1] Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42) Fig. 3.

eine Gruppe von vier Reitern, die in leidenschaftlicher Bewegung um eine Fahne kämpfen, ist durch eine Zeichnung von Rubens, welche Edelingk im Stich wiedergegeben hat, davon auf uns gekommen, genug um von der Kühnheit und Macht der Composition ein Zeugniss abzulegen. Kurz vorher hatte Lionardo einen Carton der hl. Familie gezeichnet, der ebenfalls die höchste Bewunderung erregte und gegenwärtig sich in der Akademie zu London befindet. Maria hält den Knaben, der sich liebkosend zum kleinen Johannes wendet, auf dem Schoosse, während die heil. Anna voll süssen Glückes daneben sitzt. Noch eine andere Composition der heil. Familie ist in mehreren Nachbildungen der Schüler vorhanden, von denen die beste, zum Theil wohl von der Hand des Meisters selbst, sich im Louvre befindet (Fig. 396). Hier sitzt die Madonna auf dem Schoosse der heil. Anna und schaut lächelnd dem Kleinen zu, der ein junges Lamm besteigt. Die Freiheit, mit der ein geradezu genrehaftes Motiv aufgenommen und doch dabei die ächt weibliche Hoheit und Anmuth gewahrt sind, weist mit Bestimmtheit auf den grossen Meister zurück. Ebenso das herrliche Portrait der Mona Lisa, der Gemahlin seines florentiner Freundes Giocondo, woran er vier Jahre hindurch arbeitete und das er doch schliesslich als unvollendet bezeichnete. Das Original, im Louvre zu Paris, obwohl zum Theil stark mitgenommen, fesselt noch immer durch die Anmuth der Auffassung, sowie den süssen Zauber seines fast verführerischen Lächelns.

Im Jahr 1513 begab sich Lionardo nach Rom, folgte dann aber 1516 einem Rufe Franz I. an den königl. Hof von Frankreich, wo er nach drei Jahren starb, tief betrauert von dem kunstliebenden Könige, nicht, wie die Sage will, in seinen Armen. Was sonst noch unter seinem Namen sich in den verschiedenen Galerieen findet, sind Arbeiten seiner Schüler, oft freilich von hoher Vollendung, die obendrein durch den meist auf ihn zurückzuführenden geistigen Gehalt der Composition einen besonders hohen Werth erhalten. Denn er selbst arbeitete nur langsam, that sich nie genug und liess häufig die angefangenen Werke unvollendet stehen, hatte aber genug der herrlichsten Gedanken, um einer ganzen Schule damit Stoff zur Ausführung zu geben. Zu den berühmtesten dieser Werke gehören mehrere heilige Familien, besonders die noch aus der ersten Mailänder Zeit herrührende im Louvre und bei Lord Suffolk in England unter dem Namen „la vierge aux rochers" befindliche.[1] Die Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen Johannes, zu denen sich ein Engel gesellt hat, sitzt in einem Felsengeklüft an einem blumenbekränzten Quell, eine der reizendsten Idyllen der christlichen Kunst. Eine andere heilige Familie, als „vierge au basrelief" bekannt (Fig. 397), kommt in mehreren Wiederholungen vor; ebenso eine bedeutende Composition, welche Christus als Jüngling zwischen vier Pharisäern darstellt, das vorzüglichste Exemplar, wie es scheint eine der vollendetsten Tafeln Luini's, nur in den Händen vielleicht etwas zu mühsam modellirt, in der National-Galerie zu London, eine schwächere Copie im Pal. Spada zu Rom, ohne Zweifel dem ersten Gedanken nach von Lionardo stammend. Denselben Ursprung kann auch das schöne, wahrscheinlich von Bernardino Luini ausgeführte Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit im Pal. Sciarra daselbst beanspruchen, das durch tiefe Poesie und zarten Schmelz der Farbe fesselt. Auch ein kleiner segnender Christus

[1] Denkm. der Kunst Taf. 74. (V.-A. Taf. 42) Fig. 6.

im Pal. Borghese, vorzüglich fein durchgeführt und von geheimnissvollem Zauber, darf auf einen Entwurf des Meisters zurückgeführt werden.

An Lionardo schloss sich eine grosse Zahl von Schülern und Nach-



Fig. 397. Lionardo's Vierge au basrelief. Nat. Gall. Lond –

folgern,[1] darunter manche von vorzüglicher Begabung. So übermächtig war aber die geistige Bedeutung des Meisters, dass seine Typen nicht bloss, sondern auch seine Gedanken den eigentlichen Gehalt dieser tüchtigen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 74 (V.-A. Taf. 42). — *Fumagalli*, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano 1811. (Abbildungen in Umrissen.) — *J. D. Passavant*, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt vom Jahr 1838.

Schule bilden, und dass viele seiner Compositionen wie gesagt nur in den Bildern seiner Schüler fortleben. Der gemeinsame Grundzug dieser lombardischen Maler ist eine stille Anmuth und Holdseligkeit, die sich vorzüglich in religiösen Stoffen heimisch fühlt und sowohl den Ausdruck tieferer leidenschaftlicher Erregung, als thatkräftigen Handelns vermeidet. In der Zeichnung und Formgebung durchweg geringer, als der Meister, der in der gediegensten anatomischen Kenntniss unübertrefflich dasteht, haben dagegen die Schüler die andre Richtung Lionardo's auf ein zart verschmolzenes Colorit und fein durchgeführtes Helldunkel selbständig ausgebildet, freilich auch nicht selten bis zur Uebertreibung. Ebenso entartet bisweilen der süsse Reiz der weiblichen Köpfe, namentlich der Madonna, zu einem äusserlich stereotypen, manierirten Ausdruck, in welchem ein seelenloses Lächeln vorherrscht.

Der erste Platz unter den Schülern Lionardo's gebührt *Bernardino Luini*, der besonders durch die Innigkeit und Anmuth, durch die gemüthvolle, oft bezaubernde Schönheit seiner Gestalten, durch den klaren, warmen Schmelz der Färbung sich auszeichnet. Er hat eine umfassende Thätigkeit als Freskomaler entfaltet. Aus seiner früheren, noch etwas befangenen Zeit bewahrt die Galerie der Brera zu Mailand eine Anzahl solcher Werke, die aus Kirchen der Umgegend stammen, und in denen sich bei einigen Köpfen Spuren eines rafaelischen Einflusses bemerklich machen. In der Bibliothek der Ambrosiana daselbst findet sich ein Freskobild der Verspottung Christi, das die Schranken des Künstlers in der Ausprägung energischer und boshafter Charaktere verräth, aber durch trefflich aufgefasste Bildnisse entschädigt. Mit einer Fülle der schönsten Fresken schmückte er sodann die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, einzelne Heiligengestalten, sowie die Leidensgeschichte, Darstellungen von Legenden u. s. w. Auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt er sich in den um 1529 ausgeführten Fresken in der Franziskanerkirche zu Lugano, wo namentlich eine grosse Kreuzigung voll herrlicher Gestalten von ergreifendem Ausdruck ist und ein Lünettenbild der Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes die ganze Holdseligkeit des Meisters zeigt; ferner in den ebenso vorzüglichen, um 1530 entstandenen Fresken in der Kirche zu Saronno, die das Leben der Madonna schildern. Seine zahlreichen Staffeleibilder werden oft wegen ihrer Innigkeit, Schönheit und Vollendung für Werke Lionardo's gehalten. Namentlich seine Madonnen sind von unübertrefflicher Lieblichkeit, von reiner, jungfräulicher Anmuth (Fig. 398). Ein mit der Jahreszahl 1515 bezeichnetes Gemälde der Madonna mit Heiligen und mehreren knieenden Donatoren in der Galerie der Brera hat zum Grundton ein etwas kühleres Roth, steht jedoch in der Wärme der Empfindung seinen Fresken nicht nach.

Die übrigen Schüler Lionardo's zeigen eine geringere Selbständigkeit der Begabung; so der anmuthig weiche *Andrea Salaino,* dessen Bilder durch einen milden röthlichen Grundton des Fleisches sich unterscheiden; ferner *Beltraffio,* der im Ausdruck und der Zeichnung nicht ohne Befangenheit erscheint; *Marco d'Oggiono,* durch ein etwas kühleres Colorit kenntlich; *Francesco Melzi,* der in der Tiefe der Empfindung und der Anmuth des Ausdrucks dem Lionardo sich mit Glück nähert; endlich *Cesare da Sesto,* der anfangs mit bedeutendem Talent dem Meister nacheiferte, später jedoch, nicht zum Vortheil seiner Kunst, die äusseren Manieren der rafaelischen Schule annahm.

Unter dem Einfluss Lionardo's, der jedoch mit manchen Einwirkungen der umbrischen Schule und der rafaelischen Kunst zu einem eigenthümlich modificirten Style verschmolz, steht auch der talentvolle und fruchtbare Piemontese *Gaudenzio Ferrari* (1484 bis 1549).[1] Aus der älteren lombardischen Schule hervorgegangen, hält er an einer gewissen Neigung zu lebhaftem, selbst übertriebenem Ausdruck fest, die sich neben jenen Bestrebungen geltend machte. In seiner früheren Zeit erfüllt ihn eine Süssigkeit und Holdseligkeit, welche Verwandtschaft mit den besten Werken Perugino's



Fig. 398. Madonna von Luini. Mailand.

verräth und zugleich an die Arbeiten Soddoma's erinnert. So das köstliche grosse Altarbild der Kirche zu Arona von 1511,[2] dessen Hauptblatt nach einem in der umbrischen Schule oft wiederholten Motiv das von der Madonna verehrte Christuskind darstellt, umgeben von einzelnen Heiligen, unter welchen besonders der h. Fedele eine jugendherrliche Erscheinung. Diesem noch nahe stehend das grosse Altarbild in S. Gaudenzio zu Novara vom Jahre 1515, mit der thronenden Madonna, der Geburt Christi und einzelnen Heiligen, ebenfalls lieblich und mild, dabei von klarem goldigen Farbenton, etwa die Mitte haltend zwischen dem jugendlichen Rafael und

[1] Denkm. der Kunst Taf. 79 A. — Vgl. das Kupferwerk: Le opere del pittore *G. Ferrari*, dis. e inc. da Silv. Pianazzi dir. da Bordiga. Milano 1835. — [2] Bezeichnet „Gaudentius Vincius".

Soddoma. Auch die Sakristei des Doms daselbst besitzt ein schönes nicht viel späteres Bild des Meisters, die Verlobung der h. Katharina mit dem Christuskinde. Seine Hauptthätigkeit bestand jedoch in der Ausführung umfangreicher Fresken, von denen sich einige in der Galerie der Brera



Fig. 399. Aus der Himmelfahrt Mariä von G. Ferrari. Vercelli.

befinden. Andre, recht tüchtige Bilder, voll dramatischen Lebens, enthält eine Kapelle in S. Maria delle Grazie; es ist eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung und die Geisselung. Wichtiger sind die seit 1510 in der Minoritenkirche zu Varallo in Piemont ausgeführten Wandgemälde der Geschichte Christi, und ebendaselbst in der Capella del sagro monte

die Darstellung des Opfertodes Christi, wobei die Hauptgestalten (nicht von Gaudenzio's Hand) plastisch mit naturgemässer Bemalung gearbeitet wurden, ringsum aber an den Wänden und dem Gewölbe theilnehmende Zuschauer und wehklagende Engel. Bedeutende Arbeiten von ihm finden sich in den Kirchen von Vercelli; in S. Cristoforo von 1532 bis 1534 eine Reihe von grossen Fresken von der Geburt der Maria bis zu ihrer Himmelfahrt (Fig. 399), die Legende der h. Magdalena und eine grossartige, dramatisch bewegte Kreuzigung; in S. Bernardino eine ergreifende Darstellung der Vorbereitungen zur Kreuzigung, wo Christus in schmerzlicher Ergebung dasitzt, während die Henker Hammer und Nägel in Bereitschaft setzen; sodann vielfach zerstörte Fresken in dem kleinen Oratorium S. Caterina aus dem Leben der h. Katharina von Alexandrien. Ebendort ein schönes ziemlich frühes Altarbild im Chor, die Verlobung der h. Katharina darstellend. Zwei andere Tafelbilder in S. Giuliano: die Anbetung der Könige, ein Bild von fast rafaelischer Schönheit und leuchtender Farbenkraft, und die Trauer um den Leichnam Christi, eine gedrängte, leidenschaftlich bewegte Composition in phantastisch reicher Gebirgslandschaft. Endlich malte er 1535 in der Kirche zu Saronno bei Mailand in der Kuppel schöne Engelchöre. Unter seinen Tafelbildern ist eins der früheren und bedeutenderen eine Klage über den todten Christus in der Galerie von Turin. Ein Martyrium der h. Katharina in der Galerie der Brera ist ein Werk von energischem, etwas derbem Ausdruck, das die Marterscene nicht ohne Behagen ausmalt, übrigens von vortrefflicher Durchführung, wenngleich etwas grell in der Farbe, die Heilige edel und mild, die Henker in effektvoller Bewegung. Ein Werk von ähnlicher Gewalt der Schilderung, dabei ebenfalls in kräftig tiefem Colorit, dramatisch bewegt und bei gedrängter Composition klar aufgebaut ist das grosse Altarbild der Kreuztragung in der Kirche zu Canobbio am Lago Maggiore. Eine grosse Reihenfolge schön gezeichneter Cartons des Meisters bewahrt die Akademie zu Turin.

Ein trefflicher lombardischer Meister ist sodann *Andrea Solario* von Mailand, genannt *del Gobbo*, dessen frühere Bilder, z. B. eine in der Galerie zu Mailand befindliche heilige Familie vom Jahre 1495, auf den Einfluss Giov. Bellini's, zum Theil auch, wie die Kreuzigung im Louvre (1503) auf Mantegna weisen. Später schloss er sich der Weise Lionardo's an, die er jedoch in selbständiger Empfindung mit zartem Schönheitssinn weiterbildet. So in der anmuthig innigen, ihr Kind nährenden Madonna, im Louvre, und in einer Himmelfahrt Mariä in der Certosa von Pavia.

Von der lombardischen Schule geht anfänglich auch *Gianantonio Bazzi*, genannt *il Soddoma,* aus (c. 1480 bis 1549), der aus Vercelli gebürtig, zuerst ohne Zweifel unter dem Einfluss Lionardo's stand, dann aber in einem vielfach bewegten Leben durch Anschauungen der florentiner Kunst, und bei längerem Aufenthalt in Rom auch aus den Werken Rafaels manche nachhaltige Eindrücke empfing.[1] Die Bedeutung dieses Künstlers liegt weniger in einer grossartigen Auffassung oder in klar durchgebildeter Composition, als in einem ausserordentlichen Schönheitsgefühl und dem Ausdrucke einer tiefen schwärmerischen Empfindung, für die er die edelsten Formen und den weichsten, duftigsten Schmelz der Färbung bereit hat. Noch streng und voll tüchtiger Charakteristik sollen die Fresken aus der Lebensge-

[1] Vgl. die Monographie von Dr. *Jansen.* Stuttgart 1870.

schichte des h. Benedikt sein, die er neben den Arbeiten Signorelli's um 1505 im Klosterhofe von Monte Oliveto unweit Siena malte. Kurz darauf wurde er vom Papst Julius II. nach Rom berufen, um in den Gemächern des Vaticans Wandgemälde auszuführen, von denen indess nur wenig noch vorhanden ist. Dagegen sind in der Villa Farnesina zwei schöne Fresken erhalten, die er für Agostino Chigi malte: Alexanders Ver-



Fig. 400. Kopf der Roxane. Von Soddoma.

mählung mit der Roxane und die Gemahlin des Darius, die den siegreichen Alexander um Gnade bittet. Besonders das erstere ist voll Schönheit, bewundernswürdig leicht gemalt, von duftigem, warmem Colorit und von unübertrefflicher Weichheit der Uebergänge. Von der süssen Holdseligkeit des Kopfes der Roxane (Fig. 400) wird man selbst in der Nähe Rafaels zur Bewunderung hingerissen.[1] Köstlich naiv sind die zahlreichen Liebes-

[1] Die Abbildung ist nach einer vorzüglich gelungenen Zeichnung meines Freundes, des Kupferstechers Prof. *Louis Jacoby*, ausgeführt.

götter, welche unten in der Luft vertheilt sind, und voll höchster Jugendherrlichkeit ist der vordere Begleiter Alexanders. Uebrigens vermisst man in der Gewandung den edlen Styl, an den man in der Nähe Rafael's und Michelangelo's gewöhnt ist, und namentlich im zweiten Bilde fehlt auch jedes höhere Gesetz der Composition, obwohl auch hier überaus schöne weibliche Gestalten das Auge genug beschäftigen.

Später kehrte der Meister nach Siena zurück, wo er seine vollendetsten Werke schuf und der in Nichts versunkenen sienesischen Schule neues



Fig. 401. Die Verzückung der h. Katharina. Von Soddoma.

Leben einhauchte. Zu den schönsten Arbeiten gehören die Fresken, die er neben *Beccafumi* und dem bisher irrthümlich mit dem unbedeutenden *Pacchiarotto* verwechselten *Girolamo del Pacchia* im Oratorium von S. Bernardino ausführte. Die Himmelfahrt der Maria, die Heimsuchung, Maria im Tempel und ihre Krönung sind von seiner Hand, reich an Schönheit und tiefer Empfindung, nur letzteres Bild nicht edel angeordnet und nicht würdig genug in der Charakteristik. Daneben in den Ecken einzelne Heiligengestalten von herrlichem Ausdruck. Nicht minder trefflich sind die Gestalten von Heiligen, besonders des Sebastian und Hieronymus in einer Kapelle von S. Spirito. Auch im Oratorium S. Caterina malte er meh-

rere Wandbilder aus dem Leben der Heiligen, die wegen der Dunkelheit des Raumes schwer zu würdigen sind. Dieselbe Legende behandelte er (Fig. 401) in einer Kapelle von S. Domenico, wo er namentlich die Verzückung der Heiligen und ihre Ohnmacht in tiefster Empfindung und edelstem Ausdruck des Schmerzes dargestellt hat. Auch im Pal. Pubblico sieht man mehrere Fresken von ihm, Einzelgestalten der Heiligen Victor und Ansanius, voll Adel und Anmuth. Unter seinen nicht häufigen Tafelbildern sind eine Anbetung der Könige in S. Agostino, ferner eine grosse Kreuzabnahme in S. Francesco erwähnenswerth, besonders aber gehört ein h. Sebastian in der Galerie der Uffizien zu Florenz, von wunderbarer Tiefe des Seelenschmerzes und hinreissender Schönheit, zu den edelsten Schöpfungen jener Zeit. — Die Einwirkung Soddoma's, verschmolzen mit der noch bedeutenderen Rafael's, lässt sich in den Gemälden des gediegenen Baumeisters *Baldassare Peruzzi* erkennen, der zwar nicht immer frei von Manier bleibt, aber in dem schönen Freskobilde der Madonna in S. Maria della Pace zu Rom ein überaus edel und tüchtig ausgeführtes Werk geschaffen hat.

Hier mag endlich noch ein Veroneser Künstler angeschlossen werden, *Gianfrancesco Carotto*, der aus Mantegna's Schule hervorgegangen, in seinen schön componirten und zart empfundenen Bildern eine selbständige Aufnahme von Einflüssen Lionardo's bekundet. Eins seiner Hauptwerke vom Jahr 1528 ist in S. Fermo zu Verona das Altarbild der Madonna und der h. Anna, die auf Wolken schweben, von schönen Engeln umringt; unten in lebhafter Bewegung vier Heilige.

b. Michelangelo und seine Nachfolger.

Michelangelo Buonarroti[1] von Florenz (1475—1564), den wir schon als Baumeister und Bildhauer kennen lernten, steht neben dem älteren Lionardo auch in der Malerei als Mitbegründer der neuen Zeit da, zugleich aber als einer der Ersten und Höchsten unter allen Meistern dieser Kunst. Ja man darf sagen, dass im Erhabenen, Gewaltigen, Gedankentiefen, in kühner Bewegung und grossartiger Formbildung kein anderer in der Kunst ihm jemals gleichgekommen sei. Obwohl er selbst seine Vorliebe der Plastik zuwendete, ereignete es sich doch durch die Fülle und den Reichthum seiner Gedanken, dass er seine vollendetsten Werke in der Malerei geschaffen hat, die allein ihm den genügenden Spielraum für seine Entwürfe zu gewähren vermochte. Derselbe titanenhafte Geist, der seine Skulpturen erfüllt, lebt auch in den grossen Gemälden, die er geschaffen. Staffeleibilder waren seine Sache nicht; was sich in solchen Raum zwängen liess, sprach er lieber im Marmor aus, oder gab es andern zur Ausführung. Dagegen schuf er allein ohne Beihilfe die beiden grössten Fresken, welche bis dahin vollendet worden waren, unabhängig von aller künstlerischen,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 77 (V.-A. Taf. 44). — Vgl. *Vasari*, vita del gran Michelangelo Buonarroti. — *Quatremère de Quincy*, histoire de Michelangelo Buonarroti. Paris 1835. — *J. Harford*, the life of M. A. Buonarroti. London 1858. 2 Vols. — *H. Grimm*, Leben Michelangelo's. Hann. 1863. 2 Bde. — *Gotti*, Vita di M. Buonarroti. Firenze 1875. — *A. Springer*, Michelangelo in Rom. Leipz. 1876.

wie von der kirchlichen Tradition. Er bewies in diesen wunderbaren Werken eine Kraft und Gewalt, vor welcher selbst die Grössten nach ihm sich ehrfurchtsvoll gebeugt haben.

Michelangelo empfing seinen ersten Unterricht bei Domenico Ghirlandajo, den er durch die rasche Entwicklung seines Talentes in Staunen setzte. Zugleich zeichnete er aus eignem Antriebe fleissig nach den herrlichen Fresken Massaccio's in S. Maria del Carmine und widmete den antiken Resten nicht minder das sorgfältigste Studium. Wie kühn und selbständig er schon in früher Zeit auftrat, beweist neben seinen ersten plastischen Werken ein Tafelbild der heil. Familie, das sich noch jetzt in der Tribuna der Uffizien findet. Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füssen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch, das ihr im Schoosse liegt, geschlossen und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Den Hintergrund füllen nackte Gestalten, die sich an eine Brustwehr lehnen und allerdings keinem anderen Grunde ihre Entstehung verdanken, als dem Bedürfniss des Künstlers, sich in Zeichnung der menschlichen Formen zu genügen. Die Gruppe selbst ist im Motiv überaus gesucht und desshalb, trotz der gediegensten Zeichnung, wenig anziehend. Jeden äusseren sinnlichen Reiz verschmähte hier schon der Meister so sehr, dass er sein Werk in einem trocknen Tone in Tempera ausführte.

Mehr nach seinem Sinne war ohne Zweifel ein Auftrag der florentinischen Stadtgemeinde, für den grossen Saal des Palazzo Vecchio, in welchem Lionardo bereits malte, ebenfalls ein Schlachtbild zu entwerfen. Er wählte einen Moment vor dem Kampfe, wo die Soldaten sich unbesorgt dem Bade im Arno überlassen haben und nun plötzlich durch den Klang der Drommeten zum Streit gerufen werden (Fig. 402). Als er seinen Carton vollendet hatte (1505), erregte derselbe so sehr die Bewunderung der Zeitgenossen, dass er sogar die Arbeit Lionardo's verdunkelte. Mit vollendeter Kenntniss des menschlichen Körpers, auf dessen Studium er zwölf Jahre seines Lebens verwendet hatte, waren hier in kühnen Gruppen die verschiedensten Bewegungen, die jähe Ueberraschung, die mannichfachen Versuche, die Kleider anzulegen, die Waffen zu ergreifen und zum Kampfe zu eilen, zur Erscheinung gebracht. Der Carton wurde ausgestellt und von allen jüngeren Künstlern, darunter auch Rafael, mit Eifer studirt, leider jedoch (wenn auch nicht, wie Vasari angibt, durch die Bosheit Bandinelli's) zerstört, so dass er nur durch alte Nachbildungen und Kupferstiche auf uns gekommen ist.

Durch dieses Werk und mehrere plastische Arbeiten war der Ruhm Michelangelo's schnell so hoch gestiegen, dass er durch Julius II., wie oben bereits erzählt, einen Ruf nach Rom erhielt, um das Grabmal des Papstes zu entwerfen, dann aber, als dies Unternehmen ins Stocken gerieth, um die Decke der sixtinischen Kapelle auszumalen. Ungern, mit Widerstreben ging er an die Sache, und nur die eiserne Willenskraft eines Papstes wie Julius II., vermochte den feurigen Geist des Meisters zur Vollendung dieser gewaltigen Arbeit zu bringen, nachdem dieser sogar im Zorn über eine vermeintliche Kränkung jählings aus Rom entflohen war und nur auf persönliches Bitten des Papstes sich zur Rückkehr bewegen liess. Einsam und auf sich allein angewiesen, abgeschlossen von aller Welt, begann Michelangelo gegen 1508 die Arbeit und führte sie mit Unterbrechungen in einigen

Jahren (bis 1512) zu Ende. Dass er nur die unglaublich kurze Frist von zwanzig Monaten dazu gebraucht habe, ist nichts als ein Märchen. Diese Decke ist das vollendetste unter allen Werken des Meisters und das gewaltigste Denk-

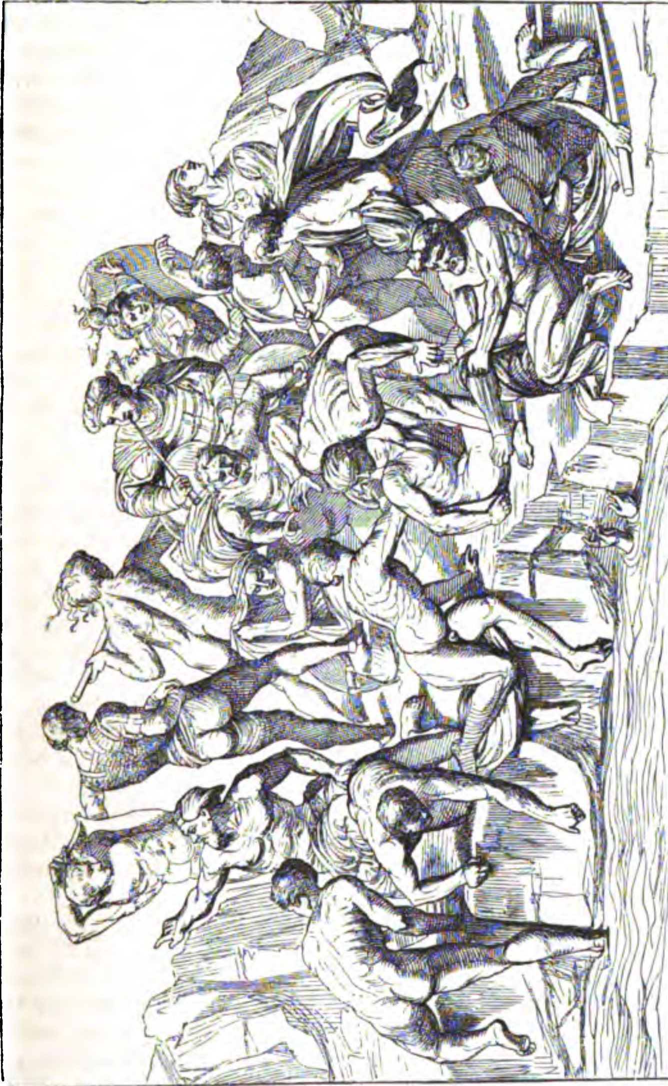


Fig. 402. Michelangelo's Karton der badenden Soldaten.

mal der Malerei aller Zeiten. Michelangelo schloss sich in der Eintheilung des Ganzen nicht bloss der Form des Gewölbes an, das ein Spiegelgewölbe mit Stichkappen ist, sondern fügte eine reiche architektonische Gliederung hinzu,

die an sich nicht ohne Willkür erscheint, seinen Zwecken aber sich trefflich fügt. Die langgestreckte mittlere Fläche erhielt in acht abwechselnd breiteren und schmaleren Bildern die Hauptscenen der Genesis, von der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth. Auf den grossen Dreieckfeldern der Wölbung sind die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen, die vordeutend auf den Messias hinweisen, dargestellt (Fig. 403); in den vier entsprechenden Eckräumen schildert er die vierfache Errettung des Volkes Israel, und zwar die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther. An den Zwickeln und Fensterbögen sieht man in Gruppen die Gestalten der Vorfahren der Maria, die in stiller Erwartung dem Erlöser entgegenharren. Zu dieser gedanken-



Fig. 403. Die persische Sibylle von Michelangelo.

vollen und tiefsinnigen Schaar von Scenen und Gestalten fügte er ausserdem noch auf gemalten Postamenten und an anderen untergeordneten Stellen eine Welt von herrlichen, grau und bronzefarbig ausgeführten Figuren, die für sich keine andere Bedeutung haben, als dass sie dem architektonischen Gerüst ein wahrhaft unversieglich reiches Leben verleihen, ohne doch in dieser Unterordnung den Blick zu verwirren oder die Ruhe des Ganzen zu stören.

Die unermessliche Tiefe und den unerschöpflichen Gehalt dieses Werkes vermag das Wort nur entfernt anzudeuten. Nur kurz geben wir daher einige Fingerzeige für das Bedeutendste. Die Geschichten der Genesis zunächst sind hier mit einer Grossartigkeit behandelt, wie die Kunst sie wohl nie wieder hervorbringen wird. Die Gestalt Gottvaters, der, von Genien begleitet, wie im Sturmwind heranschwebt, um das Licht von der

Finsterniss zu scheiden (Fig. 404 und die Gestalt Gottvaters grösser in Fig 405), den Himmelskörpern ihre Bahn zu weisen, den ersten Menschen zu erschaffen, zeigt die höchste Majestät. Bei der Erschaffung Adams scheint ein elektrischer Funke des Lebens durch die Berührung des Schöpfers in die Glieder des Schlummernden zu fahren und den Körper zum Dasein zu erwecken. Die ersten Menschen sind als ein urweltliches Geschlecht voll höchster Schönheit und ungebrochener Kraft dargestellt, und über die Gestalt der Eva, die in kindlich schüchterner Bewegung auf Gottes Machtwort hervortritt, hat der Meister eine liebenswürdige Anmuth ausgegossen, die sonst seinen Werken fremd ist. Ueberall aber gibt er mit wenigen Zügen das Tiefste und Höchste zugleich. So gehören die Propheten und Sibyllen zu den wunderbarsten Gestalten der Kunst. Erhaben über alles menschliche Maass, dabei vom tiefsten Ausdruck des Nachdenkens und



Fig. 404. Erschaffung des Lichtes. Von Michelangelo.

Versunkenseins, des Forschens und Schauens, scheinen sie die Sehnsucht, das Verlangen, das schmerzliche Harren ganzer Völker und Zeiträume nach der verheissenen Erlösung in ihrer feierlichen Abgeschlossenheit zu repräsentiren. Von gewaltiger Grösse und Einfachheit der Erfindung sind sodann auch die vier Darstellungen der Rettungen des Volkes Israel, die gleich allem Uebrigen sich auf den Messias beziehen und sein Erlösungswerk vordeuten. In den sechsunddreissig Gruppen der Vorfahren Mariä (Fig. 406) ist derselbe Grundton des schmerzlich versunkenen, sehnsuchtsvollen Harrens in einer Fülle ergreifender Motive durchgeführt, und dabei in Stellung, Gruppirung und Geberde ein wahrhaft überwältigender Reichthum der Erfindung offenbart. Endlich gehören die zahlreichen nackten Gestalten, welche an Postamenten, Gesimsen und Bogenfeldern alle leeren Stellen mit geistvoller Schönheit erfüllen, zum Herrlichsten, das die ganze moderne Kunst in dieser Art geschaffen. Sie bezeugen in staunenswerther Weise die Meisterschaft des Formensinnes, die Kühnheit und Kraft der

Phantasie, mit der Michelangelo seine Kunst beherrschte. Dazu kommt, obwohl der plastische Charakter die Oberhand behält, eine Gediegenheit der Farbe, eine Kraft und Wärme des Colorits, die selbst durch die leider von Jahr zu Jahr sich verstärkende Decke von Weihrauch und Lichterqualm noch siegreich hervorblickt. Sie gibt uns von der alles bezwingenden Energie des Meisters den merkwürdigsten Beweis, wenn man bedenkt, dass es der erste Versuch war, den er in seinem Leben mit der schwierigen Freskotechnik machte.

Etwa dreissig Jahre später, schon im hohen Alter, schuf Michelangelo im Auftrage Papst Paul III. an der Altarwand derselben Kapelle sein jüngstes Gericht (c. 1534—1544). Kühner als je vorher sagte er sich



Fig. 405. Gottvater. Von Michelangelo.

hier von aller Tradition der christlichen Kunst los. Wer die schön geordneten Reihen der Auserwählten, der Seligen und der Engelchöre suchen würde, die auf allen früheren Werken einen Nimbus von himmlischer Herrlichkeit um den in ätherischem Lichtglanz thronenden Erlöser weben, der würde sich arg täuschen. Michelangelo wollte den Sturm der Leidenschaften in gewaltigster Bewegung menschlicher Körper entfesseln; dazu passte ihm nur ein Moment, wie er in dem weltvernichtenden „Weichet von mir, ihr Verdammten,“ gegeben war. Schreck, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf zwischen Furcht und Hoffen durchbrausen das ungeheuere Bild: aber es sind nicht die Empfindungen sündiger, dem Heil entfremdeter Christen, die zu der entsetzensvollen Kunde erwachen, dass der Himmel für sie auf ewig verloren sei, sondern man glaubt, das antike Geschlecht der Titanen und Giganten zu erblicken, wie sie vom Donnerer Zeus in den Abgrund

geschmettert werden. So scheinen denn in Uebereinstimmung damit die in den Lüften heransausenden Engel mit den Marterinstrumenten stürmisch nach Rache zu schreien; so wird das Herandrängen der Seligen zu einem ebenso eigenmächtigen Ruf nach Gerechtigkeit, das Ringen der Verdammten gegen die Dämonen der Finsterniss zu einem athletischen Wettkampf auf Leben und Tod, und auch der finstre, grauenhafte Fährmann, der unten im Nachen die um Aufnahme Flehenden mit Ruderschlägen zurücktreibt — ein schon von Signorelli angewandter, aus Dante's Purgatorio stammender Gedanke — stimmt in den allgemeinen erbarmungslosen Ton des Ganzen ein. Und um zu zeigen, dass jede Hoffnung auf Gnade verschwunden sei, birgt sich die ewige Fürbitterin der Christen, die Gottesmutter Maria, scheu zusammenfahrend zur Seite ihres Sohnes und wendet zitternd ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.



Fig. 406. Gruppe der Vorfahren Mariä. Von Michelangelo.

Stellt man sich auf diesen extremen Standpunkt des Künstlers, so muss man gestehen, dass er seinen Gedanken mit einer Tiefe und Gewalt ausgesprochen hat, die ihres Gleichen im Bereiche der gesammten Kunst nicht findet, und die diesen wunderbaren Geist, gegen alle Regel der Natur, im hohen Alter statt mit abnehmender, vielmehr mit aufs Höchste gesteigerter Kraft uns darstellt. Wer hat jemals so wie er hier fast in seinem siebzigsten Jahre jede erdenkbare Gruppirung, Verschiebung, Verkürzung, jede Möglichkeit der Bewegung schwebender, stürzender, aufsteigender, wild verworrener Menschenleiber mit solcher absoluten Herrschaft über das Reich der Form, mit nie fehlender Hand in die Erscheinung gezwungen! Wenn auch spätere Prüderie (auf Befehl Papst Paul IV.) durch Uebermalung mancher nackten Theile den ursprünglichen Zustand vielfach verändert, wenn auch der Weihrauchsdampf die einst so bestimmte klare Färbung verdunkelt hat, so ist doch noch jetzt recht wohl zu erkennen, mit welcher

Meisterschaft der Künstler in diesem 60 Fuss hohen Bilde trotz des unermesslichen Reichthums an Gestalten eine unübertreffliche Klarheit und Harmonie zu bewirken wusste. Wenn er somit auch hier immer als einer der Grössten dastehen wird, so darf man indess sich nicht verhehlen, dass die innerliche Majestät, die weihevolle Stimmung, die maassvolle Schönheit seiner Deckenbilder hier nicht mehr vorhanden sind, dass er in seinem jüngsten Gericht jene gewaltsame dämonische Kraft völlig entfesselt hat, welche die Kunst bald in den Untergang hinabreissen musste.

Aus derselben Spätzeit rühren zwei andre Freskobilder, in der Capella Paolina des Vatican: die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung des Petrus, die lange Zeit geschwärzt waren, jetzt aber gereinigt worden sind, und ebenfalls, namentlich das erstere, eine ergreifende Gewalt dramatischen Lebens zeigen.

Staffeleibilder scheinen, ausser jener früheren heiligen Familie und einer unvollendeten Madonna mit Engeln bei Mr. Labouchère in London, von Michelangelo nicht vorhanden. Wie gesagt, liebte er die Tafelmalerei nicht und hat nur ausnahmsweise sich mit ihr beschäftigt. Von dem Gemälde der Leda, das er in Tempera ausführte, ist eine alte Copie im k. Schlosse zu Berlin vorhanden. Andres malten seine Schüler und Nachahmer nach seinen Entwürfen. Besonders bediente er sich dazu des *Fra Sebastiano del Piombo* (*Luciani*) (1485 bis 1547), der in der venezianischen Schule unter dem Einflusse Bellini's und Giorgione's eine meisterhafte Behandlung des Colorits sich erworben hatte und dieselbe den grossartigen Gedanken und Formen Michelangelo's anzupassen wusste. Von ihm rührt vermuthlich ein in der Nationalgalerie zu London befindliches Gemälde, das den „Traum", eine poetisch-allegorische Composition des grossen Meisters, darstellt, und von dem auch anderwärts Copien sich finden. Dem Hauptwerke dieses tüchtigen Künstlers, der Auferweckung des Lazarus, in derselben Sammlung (Fig. 407), liegt vermuthlich ebenfalls ein Entwurf Michelangelo's zu Grunde. Es wurde 1519, als Rafael seine Verklärung auf Tabor malte, im Wetteifer mit diesem berühmten Bilde ausgeführt. Aus derselben Zeit (1520) stammt die grossartig schöne Tafel mit der Marter der h. Apollonia, in der Gal. Pitti zu Florenz. Ein Gekreuzigter von tiefem Ausdruck und edler Durchbildung, von Sebastiano's Hand, ist im Museum zu Berlin, und ebenda ein von Magdalena und Joseph von Arimathia betrauerter todter Christus, in kolossalen Halbfiguren, von erschütternder Tragik und machtvoller Grösse der Formen. Dass Sebastiano schon vorher als Schüler Giorgione's zu hoher selbständiger Bedeutung sich aufgeschwungen hatte, beweist das Hauptbild seiner früheren Epoche, in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, S. Chrysostomus mit mehreren Heiligen in geistreich lebendiger Unterhaltung darstellend, ein Bild von grossartiger Schönheit und ernster, tiefer Gluth der Farbe. Auch als Bildnissmaler war dieser Künstler hochbedeutend, wie sein gross und frei aufgefasster Andrea Doria im Pal. Doria zu Rom, das herrliche, bisher Rafael zugeschriebene Frauenporträt der fälschlich so genannten Fornarina in der Tribuna der Uffizien vom Jahre 1512 und ein andres vorzügliches Frauenbildniss im Städel'schen Museum zu Frankfurt bezeugen.

Von *Pontormo* (eigentlich *Jacopo Carucci*), einem Schüler des Andrea del Sarto, sind ebenfalls mehrere Compositionen Michelangelo's ausgeführt worden. So eine von übermüthiger Lebenskraft erfüllte Darstellung der

Venus, die von Amor geliebkost wird, im Palaste zu Kensington in England und im Museum zu Berlin. Auch *Marcello Venusti* ahmte Compositionen Michelangelo's mehrfach nach; am vorzüglichsten ist eine kleine Copie des jüngsten Gerichts im Museum zu Neapel, besonders desshalb wichtig, weil sie vor den gewaltsamen Versuchen, das Bild decent zu machen, gemalt wurde.



Fig. 407. Auferweckung des Lazarus. Von Sebastian del Piombo.

Am meisten eigne geistige Kraft und Bedeutung unter den Nachahmern bewies *Daniele da Volterra* (eigentlich *Ricciarelli*), der aus der Schule Soddoma's und Peruzzi's kam. Sein Hauptwerk ist die berühmte Kreuzabnahme in der Kirche von Trinità de' Monti zu Rom, voll kühner Bewegung und tiefem Pathos. Minder erfreulich ist dagegen die figurenreiche Darstellung des Kindermords in den Uffizien zu Florenz.

Die spätere Malerei des 16. Jahrhunderts in Rom und Florenz[1] zehrt

[1] Denkm. der Kunst Taf. 88.

fast nur noch von der einseitigen Nachahmung Michelangelo's, unter dessen grossartigen Formen und kühnen Gedanken die ganze Zeit sich ohnmächtig windet, bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der übertriebenen Muskulatur seiner Gestalten, ohne seine Kenntniss der Anatomie; man äffte äusserlich ihr Gebahren, ihre gewaltsamen Stellungen und Bewegungen nach, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in massenhafter Produktion, in riesigen Bildern und beispielloser Schnellmalerei, ohne an wahres Leben, gediegene Durchbildung und ächte Charakteristik zu denken. Der hohe ideale Styl wurde zur widerwärtigen Manier, in welcher die gewissenhafte Zeichnung einer oberflächlichen Handfertigkeit wich und die Farbe vollends alle Wahrheit, Wärme und Harmonie verlor. Nur wo man einfache Aufgaben der Bildnissmalerei hatte, kommt noch Tüchtiges zu Tage. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind zu Florenz *Giorgio Vasari* aus Arezzo (1512—1574), einer der treuesten Bewunderer Michelangelo's und hochverdient durch seine anziehende Geschichte der italienischen Künstler, die unschätzbare Grundlage der neueren Kunstgeschichte. Ferner *Francesco Salviati* (eigentlich *de' Rossi)* und *Angiolo Bronzino*, letzterer in seinen Portraits noch immer von grosser Bedeutung. In Rom vertreten vorzüglich die Brüder *Taddeo* und *Federigo Zuccaro* die manieristisch entartete Richtung dieser Zeit. Fast in allen diesen Künstlern sieht man ein tüchtiges ursprüngliches Talent durch eine falsche Geschmacksbildung der ganzen Epoche zu Grunde gehen.

c. Die übrigen Meister von Florenz. [1]

So reich an künstlerischen Kräften war das gesegnete Florenz, dass neben den beiden grossen Meistern Lionardo und Michelangelo noch einige andere tüchtige Maler zu selbständiger Bedeutung, zu einem frei und edel entwickelten Style sich aufschwingen konnten.

Der erste unter ihnen ist *Fra Bartolommeo*, oder mit seinem weltlichen Namen *Baccio della Porta* (1475 bis 1517). Seine erste Ausbildung erhielt er bei Cosimo Rosselli, bald aber wirkte auch auf ihn der mächtige Geist Lionardo's ein, dessen Tiefe der Charakteristik und weiche Behandlung der Farben er sich anzueignen strebte. Aus dieser früheren Zeit scheinen zwei kleine Gemälde in den Uffizien, die Geburt und die Beschneidung Christi, herzurühren, welche miniaturhaft fein ausgeführt sind. Baccio hatte schon grossen Ruhm in seiner Kunst erlangt, als die Verurtheilung und Verbrennung seines Freundes Savonarola (1498) ihn so tief erschütterte, dass er in den Dominikanerorden trat und durchaus der Kunst entsagen wollte. Nur auf dringendes Mahnen seiner Freunde und Ordensbrüder wandte er sich der verlassenen Kunst wieder zu, und als Rafael 1504 nach Florenz kam, schloss dieser sich dem trefflichen Frate an, lernte von ihm seine Farbenbehandlung und ertheilte ihm dafür Unterricht in der Perspektive. Fra Bartolommeo's eigentliche Sphäre ist das Andachtsbild, und hierin steht er den grössten und edelsten Meistern ebenbürtig da. Seine Gestalten sind voll tiefer Empfindung, und dabei frei

[1] Denmk. der Kunst Taf. 76.

bewegt, grossartig gewandet und zu reifer Schönheit durchgebildet. Was aber seinen Gemälden eine besondere Feierlichkeit des Eindrucks gibt, ist der herrliche Aufbau, die bei aller Freiheit doch streng architektonische Gliederung des Ganzen. Im Colorit hat er den weichen Schmelz, welchen Lionardo den Umrissen gab, und wodurch er die Luftperspektive begründete, noch weiter ausgebildet und in seinen besten Werken eine seltene Kraft und Tiefe mit blühender Frische der Farben verbunden. In Fresko hat er wenig ausgeführt, und nur wenig ist davon erhalten. Von grosser Bedeutung ist indess der Rest eines jüngsten Gerichtes im Kloster von Sta. Maria nuova in Florenz, 1499 vollendet, zwei Reihen von prachtvollen Apostel- und Heiligengestalten auf Wolken thronend, in der Mitte Christus voll Adel und himmlischer Ruhe, ein Werk, das auf den jugendlichen Rafael entscheidenden Einfluss üben sollte. Von seinen zahlreichen Altar-



Fig. 408. Die Kreuzabnahme von Fra Bartolommeo.

bildern findet sich eine Anzahl der schönsten noch jetzt in Florenz. Noch aus seiner früheren Epoche stammt, in der Sammlung der Akademie, die Madonna, welche dem heiligen Bernhard erscheint, nicht eben glücklich im Ausdruck der Jungfrau und der Engel, auch in der Farbe noch so bunt und unharmonisch wie die meisten früheren Florentiner, aber voll Würde in den Gestalten der Heiligen. Die Mehrzahl der übrigen Werke gehört dagegen seiner zweiten Epoche an. So eine Madonna mit Heiligen in S. Marco, höchst bedeutend und kraftvoll, von warmem, tiefem Colorit. Ferner der auferstandene Christus mit vier Heiligen in der Galerie Pitti, ein Bild voll feierlicher Würde und Schönheit. Ebendaselbst die Kreuzabnahme, eins der herrlichsten Werke des Meisters (Fig. 408), voll tiefen Seelenschmerzes, der sich in dem klagenden Johannes, der gramgebeugten Mutter und der in Weh und Thränen ganz aufgelösten Magdalena ergreifend abstuft. Sehr berühmt ist sodann in derselben Galerie die Kolossal-

gestalt des heiligen Marcus, die der Meister ausdrücklich gemalt hatte, um dem Einwand zu begegnen, dass er keine grossartigen Gestalten zu schaffen vermöge. Die Gewandung ist denn auch überaus schön und bedeutend, aber die Bewegung hat etwas Aeusserliches, der Kopf im Ausdruck etwas Leeres, so dass ein ungünstiger Einfluss von Michelangelo's Deckenbildern in der Sixtina nicht zu verkennen ist. Eine der schönsten Compositionen des Meisters ist ein unvollendetes nur in brauner Untermalung vorhandenes Bild in den Uffizien, welches die sitzende Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und der heiligen Anna, umgeben von mehreren Heiligen darstellt, voll höchster Schönheit und Anmuth, herrlich architektonisch angeordnet, mächtig und ernst im Eindruck. Andere bedeutende Bilder des Meisters besitzen die Kirchen von Lucca. Im Dom S. Martino findet sich ein Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen und musicirenden Engeln vom Jahre 1509, von edlem Ausdruck und leuchtend harmonischem Colorit. Demselben Jahre gehört ein Bild in S. Romano, das Gottvater, von Engeln umschwebt, unten Magdalena und die heilige Katharina von Siena darstellt, eine der vollendetsten Schöpfungen, in Schönheit, Würde und Anmuth nur mit Rafael zu vergleichen. Die Madonna della misericordia dagegen in derselben Kirche, aus der letzten Zeit des Meisters, ist bei grossen Schönheiten im Einzelnen nicht frei von absichtlicher Anordnung und gesuchten Stellungen und wirkt desshalb erkältend. Ausserhalb Italiens finden sich selten Werke dieses Künstlers. Eine Darstellung im Tempel besitzt die Sammlung des Belvedere zu Wien, zwei bedeutende Altarbilder der thronenden Madonna mit Heiligen das Museum des Louvre, und ein ähnliches Bild der Dom zu Besançon.

Ein tüchtiger Mitstrebender Fra Bartolommeo's war *Mariotto Albertinelli*, der sich dem Styl seines Freundes anschloss und mehrfach Werke desselben vollendet hat. So jenes Freskobild in Sta. Maria nuova und eine Altartafel der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Berlin. Sein schönstes Werk, voll Anmuth und Innigkeit der Empfindung, dabei im Fluss der Gewandung und edlem Rhythmus ausgezeichnet, ist die Darstellung der Heimsuchung in der Galerie der Uffizien. Die herzliche Begegnung der Maria und Elisabeth ist hier in ähnlicher Weise aufgefasst, wie schon Andrea Pisano sie an der Bronzethür des Baptisteriums behandelt hatte, nur freilich hat der Maler den Ausdruck der Empfindung gesteigert und die malerischen Gegensätze weiter entwickelt.

Selbständiger und freier entfaltete sich die Kraft eines jüngeren Künstlers, des *Andrea del Sarto* (1487—1531).[1] Aus der Schule des Pier di Cosimo hervorgegangen, empfing auch er gleich so vielen seiner Zeitgenossen die bedeutendste Anregung durch das Studium der beiden berühmten Cartone von Lionardo und Michelangelo. Aber in seiner weiteren Entwicklung weicht der hochbegabte Andrea von allen bisherigen Richtungen der florentiner Kunst ab und bildet sich zu einem Coloristen aus, wie ausser den Venezianern und Coreggio Italien bis dahin noch keinen besass und nicht wieder erhalten hat. Was aber als schönes Erbtheil der florentinischen Kunst, gewiss nicht ohne besonderen Einfluss des zwölf Jahr älteren Fra Bartolommeo, auf Andrea überging, war die bedeutsame Art der Com-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 76 und 79 A. — Andrea del Sarto, von *A. v. Reumont.* Leipzig 1835.

position, das feine Gefühl für architektonische Anordnung, die indess durch ein reiches, mannichfaltiges Leben der einzelnen Gestalten zu hoher Freiheit aufgehoben wird, und endlich ein würdevoller Styl im Wurf der Gewänder. Den Hauptvorzug aber, worin Andrea unter seinen Kunstgenossen einzig dasteht, hat man in dem unvergleichlichen Schmelz der Färbung, in dem weichen Fleischton, in dem goldigen Helldunkel, der durchsichtigen Klarheit selbst seiner tiefsten Schatten und in der ganz neuen Art vollkommener Modellirung zu erkennen. Andrea ist in seinem nicht langen und obendrein durch eine verhängnissvolle Leidenschaft getrübten Leben erstaunlich fruchtbar gewesen; er hat ausgedehnte Fresken ausgeführt und in ihnen diese Technik zu einer bis dahin unerreichten Vollendung des Colorits gebracht; sodann ist die Anzahl der von ihm gemalten Tafelbilder überaus gross, und obgleich es einzelne flüchtigere, minder vollendete, auch wohl bunt oder verblasen behandelte darunter gibt, so ist die Mehrzahl der ächten Werke doch von hoher Schönheit. Sein Kreis beschränkt sich wie der Fra Bartolommeo's auf das Andachtsbild; doch fasst er seine Aufgabe nicht wie jener von der Seite einer tiefen religiösen Empfindung, einer grossartigen Anschauung, sondern mehr im Sinne weltlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit. Manchmal vermisst man dabei die wärmere Theilnahme des Meisters und merkt in der häufigen Wiederkehr desselben Gesichtstypus eine gewisse Gleichgiltigkeit; bisweilen aber herrscht ein edler Ausdruck wahrer Empfindung, und fast immer spricht ein gemüthlicher Zug den Beschauer wohlthuend an.

Unter seinen Fresken[1] sind die drei ersten in der Vorhalle der Compagnia dello Scalzo zu Florenz die frühesten. Grau in grau ausgeführt stellen sie die Geschichte Johannes des Täufers dar; und namentlich die Scene, wie Johannes das Volk tauft, ist voll Leben und Charakteristik. In seiner späteren Zeit vollendete er diesen Cyklus, indem er sechs Bilder von zum Theil hohem Werthe hinzufügte. Sodann malte er zwischen 1511 bis 1514 die Fresken in der Vorhalle von S. Annunziata, fünf Scenen aus dem Leben des heil. Philippus Benizzi, die Anbetung der Könige und die Geburt der Maria, nicht gerade von hoher dramatischer Kraft, aber von trefflich abgewogener Anordnung, voll frischen Lebens und in einem vollendet durchgebildeten, blühenden Colorit. Am höchsten zeigt sich sein Styl und seine Farbenschönheit in der berühmten Madonna del Sacco, einem beträchtlich später (1525) entstandenen Fresko im Kreuzgang derselben Kirche.[2] Gleiche Vollendung mit diesem Werke hat das Abendmahl, das er im Refectorium des Klosters S. Salvi bei Florenz ausführte, zwar mit dem Abendmahle Lionardo's an Tiefe und Gewalt nicht zu vergleichen, aber ebenfalls lebendig bewegt und trefflich gruppirt.

Von den überaus zahlreichen Tafelbildern des Meisters genüge es, einige der bedeutendsten zu erwähnen. Die Galeri Pitti enthält mehrere Madonnen und heilige Familien, die denselben einfachen Gegenstand in mannichfacher Variation zeigen. Eine Madonna auf Wolken thronend, unten vier Heilige, ist keins von seinen ausdrucksvollsten Bildern, aber sehr fein im Ton, im warmen Helldunkel durchgeführt. Eine Verkündigung zeigt sich frischer, energischer gemalt, aber zugleich auch härter

[1] Herausgegeben in den Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella compagnia dello Scalzo. Firenze 1830. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 79 A Fig. 1.

und in den Gewändern sogar bunt; eine andere, etwas kleinere Verkündigung, wo der Engel knieend, die Madonna sitzend erscheint, ist im Ausdruck überaus ungenügend, in der Farbe jedoch licht und leuchtend. Eins der bedeutendsten Bilder ebendort, vier Heilige, welche über die Dreieinigkeit disputiren, steht in freier, grossartiger Bewegung der edlen Gestalten, in Kraft und Weichheit der Behandlung, in prächtiger Gruppirung als eins der vollendetsten seiner Werke da. Ferner enthält die Tribuna der Uffizien die berühmte Madonna di S. Francesco vom Jahre 1517, ein Haupt-



Fig. 409. Andrea del Sarto. Caritas. Aus dem Louvre.

werk Andrea's. Maria steht, als eine Gestalt von grossartiger Freiheit, auf einem Postament und hält auf den Armen das Kind, das reizend lebendig ihren Hals mit seinen Aermchen umschlingt; rechts S. Franciscus, links S. Johannes, edel und voll innigen Ausdrucks, dabei die Färbung von wunderbarer Tiefe und leuchtender Klarheit.

Bald nach Vollendung dieses Bildes (1518) erhielt Andrea einen Ruf an den Hof Franz I. von Frankreich, der ihn mit grossen Ehren aufnahm. Leider liess der als Künstler so bedeutende, als Mensch aber schwache und charakterlose Meister sich bald wieder nach Florenz locken, missbrauchte

das Vertrauen des Königs in unverantwortlicher Weise und musste nun den Rest seines Lebens in der Heimath hinbringen, ohne einen grösseren Kreis der Wirksamkeit zu gewinnen, niedergezogen durch den selbstverschuldeten Druck unwürdiger Verhältnisse. Dass er trotzdem so manches treffliche Werk (darunter auch die oben bereits erwähnten späteren Fresken) zu schaffen vermochte, gereicht seinem besseren Genius zu um so höherem Ruhme. Von den in Frankreich entstandenen Gemälden findet sich noch jetzt in der Sammlung des Louvre das schöne Bild einer Caritas, die auf dem Arm ein Kind haltend, sich liebevoll zu zwei anderen Kindern herabneigt, ein Werk von köstlicher Naivetät und trefflicher Farbenwirkung. (Fig. 409.) Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammt eine grosse Darstellung der thronenden Madonna mit Heiligen vom Jahr 1528, im Museum zu Berlin,[1] in welcher die herrliche Anordnung, die lebendig charakterisirten Gestalten und die leuchtende Klarheit des Colorits[2] sich zu schöner Wirkung vereinen. Noch später, von 1529, datirt ein nicht minder vorzügliches berühmtes Bild der Galerie zu Dresden, das Opfer Abrahams.

Als Mitarbeiter und Nachahmer Andrea's ist *Marcantonio Franciabigio* zu nennen, der wetteifernd mit ihm im Vorhofe dello Scalzo zwei Gemälde aus der Geschichte des Johannes, und in der Vorhalle von S. Annunziata die Vermählung der Maria al fresco ausführte und in letzterem Werke sich der Weise seines ungleich bedeutenderen Freundes glücklich näherte. Unter den Schülern Andrea's zeigt *Pontormo* (s. o. S. 214) sich als tüchtiger Bildnissmaler seines Meisters nicht unwürdig, während er in den historischen Gemälden dem Einfluss Michelangelo's verfiel. Andre Schüler wie *Domenico Puligo* und der in Frankreich viel beschäftigte *Rosso de' Rossi* (bis 1541) gerathen zu einer verblasenen Manier und lassen das schöne Colorit Andrea's zu unnatürlicher Weichlichkeit und äusserlichen Effekten entarten.

Endlich gehört hierher noch *Ridolfo Ghirlandajo*, der Sohn Domenico's und Schüler des Fra Bartolommeo, der in seinen früheren Werken (zwei Scenen aus dem Leben des heil. Zenobius in der Galerie der Uffizien) ein tüchtiges Streben bekundet, später aber in eine geistlose Manier und die alte unharmonische Buntheit früherer Florentiner zurückfällt.

d. Rafael und seine Schule.

Waren die bisher betrachteten Koryphäen der Malerei aus der florentinischen Schule hervorgegangen, so haben wir uns nun zu einem anderen Grossmeister dieser Kunst zu wenden, der seiner ersten Entwicklung nach aus der umbrischen Schule stammt. Es ist *Rafael Santi* (irrig *Sanzio*) aus Urbino, 1483 geboren und 1520 zu Rom gestorben.[3] Was in seiner Erscheinung als das Wunderbarste hervortritt, ist eine Harmonie aller geistigen Anlagen, die selbst bei den grössten Künstlern nur selten gefunden wird, in solcher Vollkommenheit wie bei ihm wohl nur noch bei einem

[1] Denkm. der Kunst Taf. 76 Fig. 6. — [2] Jetzt durch gewissenloses Verputzen verdorben! — [3] Denkm. der Kunst Taf. 78 und 79 (V.-A. Taf. 45 und 46). — *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino. Leipzig 1839 ff. — *E. Förster*, Raphael. 2 Bde. Leipzig 1867 ff. — *H. Grimm*, das Leben Raphaels. Berlin 1872. Vgl. jedoch dazu den Aufsatz *Springer's* in der Zeitschr. für bild. Kunst. Bd. VIII. Hft. 3.

einzigen, innerlich nahe verwandten Meister einer anderen Kunst, bei Mozart. Ist bei anderen, selbst bei den ersten Männern irgend eine Richtung die vorwiegende, sei es die auf energische Charakteristik oder auf den höchsten Ausdruck des Erhabenen, so findet sich hier jeder Zug des geistigen Lebens zu unvergleichlichem Ebenmaass verbunden, und der höchste Ausdruck dieser Harmonie ist die vollendete Schönheit. Aber diese Schönheit besteht nicht bloss in sinnlicher Anmuth, in fesselndem Liebreiz, sondern sie ist gesättigt von der Tiefe des Gedankens, belebt durch die Kraft der Charakteristik, und in ihren Gebilden schwingt jede Empfindung der Seele vom lieblich Zarten bis zum feierlich Erhabenen edel und kräftig aus. Ein sittlich hoher Geist ist es, der ihr seinen vollen Adel leiht.

Diese sittliche Kraft erkennt man vor Allem im Entwicklungsgange Rafaels. Als zarter Knabe wuchs er schon in künstlerischer Thätigkeit auf, da sein Vater, Giovanni Santi, (S. 173) selbst ein achtungswerther Maler in der Weise Perugino's war. Nach dem Tode des Vaters (1494) kam der kleine Rafael zu diesem Hauptmeister der umbrischen Schule nach Perugia in die Lehre. Für den jugendlichen Zögling war es von hohem Werthe, dass seine erste Richtung durch eine Schule bestimmt wurde, welche aus dem innigen Empfinden des Gemüthes ihre Werke schuf und ihnen den Hauch zarter Innerlichkeit zu geben wusste. Aber was allmählich bei Perugino und den meisten Anderen sich zu stereotyper, äusserlich festgehaltener Manier verflacht hatte, das empfing durch den jungen Rafael ein neues, ächtes Leben, weil es von ihm mit frischer gläubiger Seele aufgefasst wurde. Als er zum geist- und lebensvollen Jüngling heranwuchs, und die Schule ihm nichts mehr zu bieten hatte, suchte er sich selbst im Drange nach höherer Entfaltung weitere Anregungen auf, und er fand sie in Florenz, wohin er sich im Herbst 1504 zuerst auf kurze Zeit, dann zu längerem Aufenthalte bis 1508 begab. Die Cartone Lionardo's und Michelangelo's, das Wunder der Zeit, rissen auch ihn zum begeisterten Studium hin; zugleich aber öffneten die herrlichen Werke der früheren florentinischen Kunst von Masaccio an, und vor Allem dieser selbst, ihm den Blick für die ganze Fülle, Mannichfaltigkeit und Tiefe des wirklichen Lebens. Nicht minder pflegte er mit den gleichzeitigen Künstlern regen Verkehr, und vor Allen war es der edle Fra Bartolommeo, von dem er nicht allein eine frischere Behandlung der Farbe, sondern auch das Geheimniss der architektonischen und doch frei bewegten Gruppenbildung lernte. Aber bei all dieser weichen, fast weiblichen Empfänglichkeit seiner Natur lag die Grösse Rafaels in der zugleich männlichen Geisteskraft, mit der er diese verschiedenen Einflüsse in sich zu verschmelzen und fern von allem Eklekticismus durch seine angeborene Begabung zu der Höhe eines selbständigen, ihm allein eigenen Styles zu entwickeln wusste.

Auf diesem Punkte traf ihn im Jahr 1508 der Ruf des kunstsinnigen Papstes Julius II., der ihn nach Rom zog, um ihn mit der Ausführung der bedeutendsten Aufgaben zu betrauen. Nun beginnt für Rafael die Epoche höchster Meisterschaft, die sich an den erhabensten und umfassendsten Gegenständen, an einer fast unabsehbaren Reihe herrlicher Werke bewährt.

Aber auch jetzt bleibt der Meister nicht auf dem gewonnenen Standpunkte stehen. Die männliche Reife seines Geistes treibt ihn, angesichts der Arbeiten Michelangelo's, angesichts der Reste antiker Kunst, die er mit tiefem Studium durchdrang, zu neuen höheren Entwicklungen, so dass jedes

folgende Werk wieder das Ergebniss einer fortgeschrittenen Erkenntniss wird. Keine Errungenschaft der gleichzeitigen Kunst bleibt von ihm unbeachtet; überall weiss er das Wesentliche, das allgemein und auch für ihn Giltige frei in sich aufzunehmen, und selbst im Colorit dürfen manche seiner



Fig. 410. Rafael's Sposalizio. Brera

Schöpfungen mit der Klarheit, Tiefe und Gluth der Venezianer wetteifern. Im ganzen Gebiete der damals für die Kunst entdeckten Stoffe kennt er keine Schranke; er ist ebenso bedeutend in feierlichen symbolischen Darstellungen wie in kühn bewegten historischen Compositionen; ebenso vollendet in der würdevollen Behandlung christlicher Stoffe wie in der anmuthvollen

Belebung der antiken Mythologie; ebenso gross im Bildniss, wie unerschöpflich reich und seelenvoll in der eigentlich religiösen Malerei, vor Allem in den Madonnen und heil. Familien, und in all dieser umfassenden schöpferischen Kraft kennt er nur eine selbstgezogene Gränze, das ist die Schönheit. So wirkte er in einer kurzen Spanne Zeit Unvergängliches, blieb in rastlosem Fortschreiten stets wahr, schön und rein, freier als irgend ein andrer Meister von Veräusserlichung und Manier, und schuf eine Welt von Werken, an denen jedes Geschlecht und Alter sich erbaut, und vor deren unsterblicher Schönheit alle Parteien sich zu gemeinsamer Verehrung einen.

Zu den Werken seiner ersten Epoche gehören mehrere Madonnenbilder, zwei davon im Museum zu Berlin. Das frühere hat noch etwas Gezwungenes in Formbehandlung und Bewegung und etwas Schweres im Colorit, wesshalb man es wohl dem Meister wird absprechen müssen; das spätere aber, die Madonna zwischen S. Franciscus und S. Hieronymus, ist anmuthig empfunden, edel bewegt und von klarer goldtöniger Farbe.[1] Noch feiner durchgebildet, aber von derselben seelenvollen Innigkeit ein kleines Rundbild der Madonna, früher im Palazzo Connestabile zu Perugia, jetzt zu Petersburg im Besitz der Kaiserin. Daran schliesst sich die Krönung Mariä in der Sammlung des Vaticans, ebenfalls noch in der Richtung Perugino's, aber einer der köstlichsten und reinsten Klänge der umbrischen Schule. Auf der Gränze dieser ersten jugendlichen Epoche steht sodann das berühmte „Sposalizio" in der Brera zu Mailand (Fig. 410), die Vermählung der Maria vom Jahr 1504. Hier ist bereits bei vollendeter Klarheit und Wärme des Colorits eine Freiheit in der Anordnung, eine lebensvolle Schönheit der Gestalten, eine Leichtigkeit und Anmuth der Bewegung, die weit über das Vermögen der ganzen umbrischen Schule hinausgeht und wie ein florentinischer Anklang uns berührt. Ein Vergleich mit Perugino's Bilde im Museum zu Caen zeigt, wie hoch damals schon der Schüler über den Meister hinausgewachsen war. Ein edler Kuppelbau gibt dem Hintergrunde einen feierlichen Abschluss.[2]

Um diese Zeit verliess Rafael die Schule Perugino's, und in die folgenden vier Jahre seines florentiner Aufenthaltes fällt die Epoche der stärksten künstlerischen Krisis, wo seine umbrische Gefühlsinnigkeit und Schönheit sich mit dem auf kräftigere Lebensfülle und Charakteristik ausgehenden florentiner Kunstgeist ins Gleichgewicht setzen musste. Unter diesen neuen Anschauungen erhob sich sein Styl zu edler Freiheit, zu heiterer Lebensfrische. Seine Madonnen, bisher noch fast kindlich mädchenhaft, sind zu lieblichen Jungfrauen erblüht und in Zeichnung, Modellirung und Farbe spricht sich eine kräftige Selbständigkeit aus. Zu den frühesten Werken, welche diesen Umschwung bekunden, darf die einfache und doch so ergreifend schöne Madonna del Granduca im Palazzo Pitti zu Florenz gerechnet werden. Sodann fallen mehrere umfangreichere Arbeiten in die Zeit nach seinem ersten, kürzeren florentiner Aufenthalt. So das treffliche, schon vom Geiste Fra Bartolommeo's angehauchte Bild, welches er in Perugia für die Nonnen des heil. Antonius von Padua malte, ehemals im königl. Palaste zu Neapel, jetzt in der Nat. Gal. zu London. Es stellt die thronende Madonna dar, mit den Heiligen Petrus und Katharina, Paulus und Rosalia; am Fusse des Thrones naht sich voll Eifer der kleine Johannes,

[1] Denkm. d. Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 2. — [2] Trefflicher Stich v. *R. Stang*.

um dem Christuskind seine Verehrung zu bezeigen. Dieses erhebt segnend das Händchen, und die Mutter zieht liebevoll den Kleinen zu sich. Vom Jahr 1505 ferner eine herrliche thronende Madonna, mit den grossartigen Gestalten Johannes des Täufers und des heil. Nikolaus von Bari, zu Blenheim in England, ursprünglich für die Kirche der Servi zu Perugia gemalt. Sodann schuf Rafael im Jahr 1505 ebenfalls zu Perugia in S. Severo sein erstes selbständiges Freskobild: Christus in der Glorie, zwischen zwei schwebenden Engeln thronend, über ihm die Taube des heil. Geistes und in Wolken Gottvater; unter ihm zu beiden Seiten je drei herrliche Gestalten von Heiligen, ebenfalls auf Wolken sitzend. Auch hier durchdringt schon der Geist florentinischer Kunst die umbrische Holdseligkeit und Schönheit, und der grossartige Aufbau des Ganzen darf als eine Nachwirkung des Fresko's von Fra Bartolommeo in S. Maria nuova betrachtet werden.[1]

Der zweite, längere Aufenthalt in Florenz liess Rafael in noch bestimmterer Weise auf die Wege der dortigen Kunst einlenken; die Werke dieser Epoche zeigen im Einklang damit ein stufenweise fortschreitendes Verlassen seiner früheren Auffassung. In die frühere Zeit dieser Epoche fällt die Madonna aus dem Hause Tempi, jetzt in der Pinakothek zu München.[2] Sie ist stehend gebildet und drückt mit inniger Zärtlichkeit ihr Kind ans Herz. Sodann folgen drei unter sich verwandte Darstellungen der Madonna, die in heiterer Landschaft sitzend dem anmuthigen Spiele ihres Kindes mit dem kleinen Johannes zuschaut. Noch etwas befangen tritt dies Motiv bei der „Madonna mit dem Stieglitz" in der Tribuna der Uffizien auf; freier und unbefangener bei der „Madonna im Grünen" im Belvedere zu Wien; zu vollendeter Anmuth entwickelt bei der „belle jardinière" im Museum des Louvre zu Paris. (Fig. 411.) Noch weiter führte Rafael diesen Gedanken in einem Bilde der heiligen Familie aus, das sich in der Pinakothek zu München befindet, und wo Elisabeth und Maria einander gegenüberknieend sich an dem naiven Treiben der Kinder ergötzen und S. Joseph die streng und doch in edler Freiheit pyramidal aufgebaute Gruppe abschliesst. Derselben Zeit gehört auch die h. Katharina, jetzt in der Nationalgalerie zu London, eine der holdseligsten Gestalten Rafael's, in klarer, zart gezeichneter Landschaft stehend, in Behandlung und Ausdruck der belle jardinière des Louvre verwandt, im Colorit etwas wärmer, duftiger. Am Ausgange dieser Epoche stehen die „Madonna del baldachino" in der Galerie Pitti zu Florenz, die unvollendet blieb, und die berühmte Grablegung vom Jahr 1507 im Palazzo Borghese zu Rom. Als das erste Werk, in welchem Rafael einen dramatisch bewegten Vorgang zu schildern versucht, zeigt dies Bild die wunderbar schnell entwickelte Kraft des vierundzwanzigjährigen Künstlers, obgleich im Ausdruck wie in der Bewegung die volle Freiheit noch nicht hervorbricht.

Um die Mitte des Jahres 1508 erhielt Rafael jenen ehrenvollen Ruf an den Hof Julius II., um hier einen der grossartigsten Aufträge zu übernehmen, welche der damaligen Kunst gestellt werden konnten. Es galt die Prachtgemächer des Vatikans mit Gemälden zu schmücken, in welchen die geistige Macht des Papstthumes seine Verherrlichung finden sollte. Unter

[1] Stich von *Joseph Keller*. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 2. Trefflich gestochen von *Raab*.

Rafael's Hand wurden diese Bilder zum höchsten Ausdruck dessen, was das gesammte Wissen, die tiefste geistige Anschauung jener Zeit umfasste, und zugleich die Vollendung dessen, was die monumentale Malerei in Italien seit Giotto angestrebt und in ununterbrochener Steigerung verfolgt



Fig. 411. Rafael's „belle jardinière". Louvre.

hatte. Drei Zimmer (stanze) des Vatikans und ein grosser Saal sind an Wänden und Gewölben mit diesen Werken bedeckt, die demnach den Namen der „Rafaelischen Stanzen" führen.

Den Anfang machten die Gemälde in der Camera della Segnatura, die Darstellungen der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, das heisst die Summe der damaligen Vorstellungen vom geistigen Schaffen.

Die Theologie ist in der sogenannten Disputa geschildert.[1] Wir sehen oben die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, in der Mitte Christus, mit dem Ausdruck göttlicher Milde und Barmherzigkeit auf Wolken thronend, neben ihm die demuthvoll fürbittende Madonna und Johannes den Täufer, der auf ihn als das Heil der Welt hinweist, unterhalb die Taube des heiligen Geistes und zuoberst Gottvater in einer Glorie von Engeln. Auf beiden Seiten reihen sich, auf Wolken sitzend, herrliche Gestalten der Verklärten an, von vollendeter Schönheit und Freiheit. Dieser ganze obere Theil ist die höchste Entfaltung des schon in S. Severo zu Perugia Gegebenen. Unten auf der Erde sieht man eine Anzahl von Kirchenvätern, Bischöfen und Lehrern sich zu beiden Seiten eines Altares schaaren, der die Monstranz mit der geweihten Hostie trägt. Hier herrscht lebendige Bewegung, begeisterter Glaube und tiefsinnige Forschung, inbrünstige Verehrung, Streit und Zweifel in unvergleichlicher Kraft und Tiefe der Charakteristik. Das Bild ist die Spitze aller religiös-symbolischen Malerei und doch zugleich voll wahrhaften Lebens und hinreissender Schönheit. Die Ausführung zeugt von sorgfältigster Vollendung bis ins Kleinste, die Farbe ist goldig, klar und frisch.

Nicht minder herrlich verkörpert sich an der Wand gegenüber in der Schule von Athen die ganze Hoheit des antiken Geisteslebens.[2] Plato und Aristoteles, Gestalten von feinster Charakteristik, bilden im Mittelpunkt einer freien, hohen Halle die prächtigsten gedanklichen und malerischen Gegensätze. Ihnen schliessen sich in frei bewegten Gruppen die übrigen Philosophen des Alterthums an. Durch lebendige Theilnahme, eifriges Streiten, Beweisen, zweifelndes und gläubiges Zuhören stuft sich nach Charakter, Alter und Temperament eine wunderbare Welt bedeutender Menschen ab. Auch hier ist die Ausführung von vollendeter Feinheit, wenn auch mehr auf das Ganze gerichtet.

Den heitersten Zustand eines poetisch erhöhten Daseins gibt das dritte Bild, der Parnass, wo Apoll, in liebenswürdiger Naivetät die Geige spielend, zwischen den edlen Gestalten der Musen und der berühmten Dichter des Alterthums und der neuen Zeit in jugendlicher Anmuth thront. Meisterhaft ist hier das Einschneiden des Fensters in die Bildfläche für die Composition benützt, so dass aus der Beschränkung eine neue Schönheit gewonnen ward.

Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Jurisprudenz in zwei Bildern dargestellt, die gleichfalls reich an Schönheiten sind. Ebenso enthalten die allegorischen und kleineren historischen Scenen des Gewölbes manches Treffliche.

Im Jahre 1511 waren diese Werke vollendet, und im folgenden Jahre begann Rafael die Bilder in der Stanza d'Eliodoro. Es galt hier den himmlischen Schutz und Beistand, der die Kirche begleitet, mit mancherlei Beziehungen auf damalige Ereignisse zu schildern. Die Darstellungsweise verlässt darum den ruhigen Ton der symbolischen Composition; sie wird mächtig bewegt, athmet das vollste dramatische Leben und zugleich eine grössere Energie und Kühnheit in der Farbenbehandlung und Modellirung. Vermuthlich übten die Deckengemälde Michelangelo's in der Sixtina darauf

---

[1] Neuerdings meisterhaft gestochen von *Joseph Keller*. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 79 (V.-A. Taf. 46) Fig. 1.

bestimmenden Einfluss. Das erste Bild war Heliodor, der durch rächende Engel aus dem Tempel, den er berauben wollte, getrieben wird. Hier ist das Entsetzen des Tempelräubers, der herrliche Zorn des goldschimmernden Reiters, die Angst der Zuschauer mit solcher Gewalt im Ausdruck des Momentanen geschildert, dass das Werk als eine der höchsten Leistungen dramatisch-historischer Kunst dasteht. Und mit welcher Hoheit und Ruhe hält die Gruppe des hineinziehenden Papstes diesem stürmischen Vorgange das Gleichgewicht! Man denkt kaum an den Anachronismus; er scheint aufgehoben durch die einfache Grösse und Wahrheit der Darstellung. Unmittelbar indess und wahrhaft bewundernswürdig ist diese Verschmelzung verschiedener Zeiten in der an der Fensterwand ausgeführten Messe von Bolsena bewirkt, die gleich jenem Bilde reich an bedeutend aufgefassten Portraits ist und zugleich einen neuen Beweis der spielenden Leichtigkeit bietet, mit der Rafael die grössten Raumschwierigkeiten zu besiegen weiss.

In diesen Werken, die bis 1512 vollendet waren, tritt die Hand der Schüler Rafael's bei der Ausführung bereits merklich hervor. Als nun Julius II. starb und Leo X. ihm folgte, häuften sich auf den Meister so viele Aufgaben, dass er für die weiteren Fresken den Schülern eine stärkere Betheiligung gestatten musste und endlich nur nach seinen Cartons die Ausführung überwachte. So entstand zunächst in demselben Zimmer an der zweiten Fensterwand die Befreiung Petri, abermals eine der vollendetsten historischen Compositionen, obendrein bewundernswürdig durch das trefflich durchgeführte Helldunkel, das dem Vorgange seine ganz besondere charakteristische Stimmung verleiht. Sodann das Bild des Attila, der durch die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus vom Angriff auf Rom abgeschreckt wird, wieder eine Scene leidenschaftlicher Aufregung, die mit der erhabenen Ruhe der himmlischen Gestalten und der sicheren Würde des Papstes und seiner Umgebung meisterlich contrastirt. Doch darf man daran erinnern, dass diese etwas indifferente Haltung (ebenso wie oben beim Heliodor), obwohl malerisch wohl berechtigt und mit Weisheit benutzt, vielleicht ein noch nicht ganz überwundener Rest der Gewohnheiten des 15. Jahrhunderts ist. — Die Deckenbilder enthalten Scenen des alten Testaments von würdevoller Composition.

Die gegen 1515 begonnene Stanza dell' Incendio enthält zunächst die Darstellung eines Brandes im Borgo, der durch die Fürbitte des Papstes gelöscht wurde. Diese Handlung ist in den Hintergrund gelegt, wo der Papst auf dem Balkon der alten Peterskirche erscheint. Aber seine Beziehung zur Handlung wird durch die um Hilfe flehenden Weiber trefflich erläutert, und der Vordergrund ist mit Gruppen von Flüchtenden und Rettenden erfüllt. (Fig. 412.) Auf diese meist nackten Gestalten, die in prächtiger Bewegung voll Anstrengung und Entsetzen sich darstellen, hat Michelangelo's Vorbild unzweifelhaft eingewirkt. In der Ausführung sind sie nicht frei von Härte.

Geringerer Art sind in demselben Zimmer die drei anderen Wandbilder: der Sieg bei Ostia über die Sarazenen, der Schwur Leo's III. und die Krönung Karls des Grossen. Dagegen enthält die Sala di Constantino eine der bedeutendsten Compositionen Rafael's, die freilich erst nach seinem Tode durch Giulio Romano ausgeführt wurde: die Schlacht Constantins, in welcher Maxentius bei der milvischen Brücke vor Rom besiegt wurde. In einer überaus reichen Darstellung, die voll prächtiger Figuren

und Einzelscenen des Kampfes ist, hat der grosse Meister dennoch verstanden, die Bedeutung der Hauptgestalten durch alle Mittel der Composition mit zwingender Gewalt hervorzuheben und somit das vollendetste Schlachtbild der modernen Kunst zu schaffen.

Eine zweite umfassende Arbeit waren die Cartons zu zehn Tapeten, welche Rafael im Auftrage Leo's X. von 1513 bis 1514 entwarf. Nach

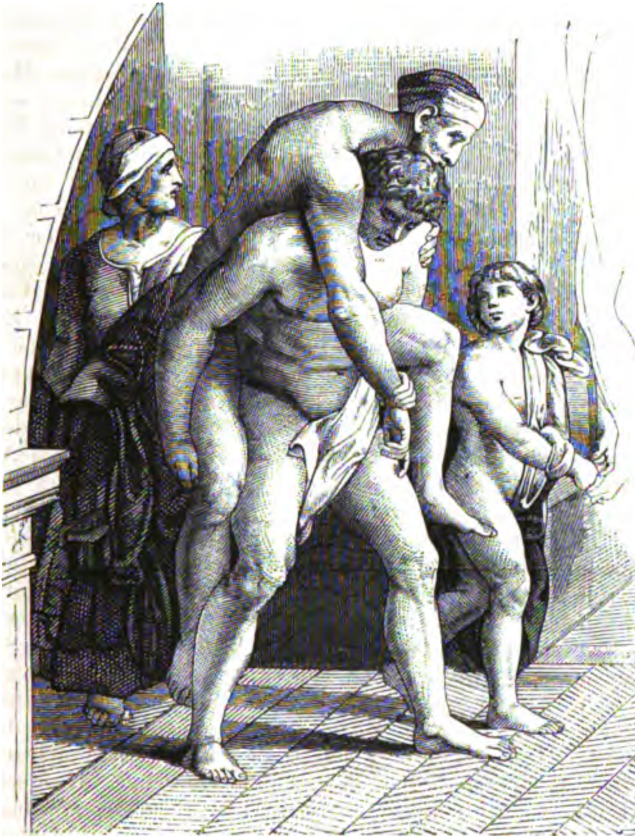


Fig. 412. Gruppe aus dem Brand im Borgo, von Rafael.

seinen Zeichnungen wurden sie zu Arras in Flandern gewebt und zur Wandbekleidung in der Sixtinischen Kapelle bestimmt. Von den Cartons befinden sich noch jetzt sieben im Schloss Hamptoncourt bei London. Die Tapeten selbst bewahrt gegenwärtig die Galerie des Vatikan. Sie geben die bedeutendsten Momente der Apostelgeschichte in einer solchen Grösse und Hoheit der Auffassung, dass sie zu den vollendetsten Schöpfungen des Meisters gehören, und ihn wieder auf dem Gipfelpunkte historisch-dramatischer Darstellung zeigen. Den Anfang macht der Fischzug Petri, ein Bild heitren Daseins, angeregter Thätigkeit; die Uebergabe der Schlüssel ist

edel und ausdrucksvoll; die Heilung des Lahmen von geistreicher Erfindung und Anordnung; der Tod des Ananias eins der gewaltigsten Bilder, von erschütternder Tragik;[1] voll schönen Ausdruckes sodann die Steinigung des Stephanus. In Pauli Bekehrung ist das Wunderbare des Vorganges herrlich geschildert; in der Bestrafung des Zauberers Elymas (Fig. 413), der mit Blindheit geschlagen wird, eine dem Tode des Ananias völlig ebenbürtige, ergreifende Schilderung furchtbar momentan hereinbrechenden Entsetzens gegeben. Auch die Predigt des Paulus zu Athen (Fig. 414), und Paulus in Lystra sind Werke von grossartiger Schönheit, denen sich als



Fig. 413. Die Bestrafung des Zauberers Elymas. Aus Rafael's Tapeten.

Schluss dieser Reihe Paulus im Gefängnisse zu Philippi anfügt. (Wiederholungen dieser Teppiche besitzen die Museen zu **Berlin**, zu **Dresden** und das königliche Schloss zu **Madrid**.)

Eine **zweite Folge von Tapeten**, ebenfalls im Vatican befindlich, zwölf im Ganzen, scheint zum Theil gleich jenen nach Zeichnungen Rafael's ausgeführt zu sein und enthält einige schöne Compositionen.

Sodann leitete Rafael gleichzeitig im Auftrage Leo's X. die Ausschmückung der **Loggien** in dem von Bramante begonnenen ersten Hofe des Vatikans. In den Feldern der Wölbungen liess er durch seine Schüler jene Reihe von Scenen des alten Testamentes, auch einige des neuen ausführen, welche unter dem Namen der „Bibel Rafael's" bekannt sind. Ob-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 79 (V.-A. Taf. 46) Fig. 3.

wohl in den Farben etwas hart und bunt, wie es die Weise Giulio Romano's und der anderen Schüler mit sich brachte, sind sie in der Erfindung von ächt rafaelischer Schönheit, ganz erfüllt von der einfachen patriarchalischen Würde und Anmuth, die aus den Geschichten des alten Bundes zu uns spricht. In den Schöpfungsscenen ist ein in's Mildere übertragener Einfluss Michelangelo's zu erkennen. An den Wänden und Pilastern aber (Fig. 415) fügte der Meister nach seinen Entwürfen die reizendsten Ornamente durch die Hand des in solchen Darstellungen vorzüglichen *Giovanni da Udine* hinzu, in deren lieblicher Mannichfaltigkeit und heitrer Farbenpracht die volle Herrlichkeit antiken Kunstgeistes bereichert wieder auflebte. Noch in dem jetzigen traurigen Zustande arger Zerstörung ge-



Fig. 414. Rafael, Paulus zu Athen.

hören diese liebenswürdigen Hallen zum Anziehendsten, was die moderne Kunst geschaffen hat.

Während Rafael in diesen umfassenden Werken der Hand seiner Schüler bedurfte, malte er selbst im Jahr 1512 in der Kirche S. Agostino die Kolossalgestalt des Propheten Jesaias, worin er, nicht zu Gunsten seines Styles, der gewaltigen Richtung Michelangelo's seinen Tribut zollte. Ganz aus seinem eigenen Geiste schuf er dagegen zwei Jahre später, 1514, in der kleinen Kirche S. Maria della Pace ein Wandbild, welches vier Sibyllen mit Engeln darstellt, voll entzückender Schönheit, zugleich herrlich in den Raum geordnet und von einer Farbenfrische, Kraft und Klarheit, dass die Frescomalerei nie etwas Vollendeteres im Colorit hervorgebracht hat. Auch zu den Kuppelgemälden der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo fertigte Rafael um diese Zeit die Entwürfe.

Den Schritt in die Götterwelt der Alten that der unerschöpfliche

Meister in den Fresken der Farnesina, wo er zuerst im Jahre 1514 den Triumph der Galatea malte.[1] Von Delphinen gezogen, schwebt die Göttin auf ihrem Muschelwagen über die Fluth; rings umgeben sie Nereiden und Tritone, und in den Lüften schweben reizende Liebesgötter und senden ihre Pfeile herab. Jubelndes, lachendes Glück, heitre, schöne Lebenslust durchströmen die Gestalten, erfüllen das Meer und die Luft, und klingen aus der zarten, warmen Behandlung der Farben und der feinen anmuthvollen Zeichnung uns entgegen. — Sodann liess Rafael seit 1518 in einer Halle derselben Villa an der Decke die Geschichte der Psyche



Fig. 415. Rafaelische Verzierungen aus den Loggien des Vatikans.

durch seine Schüler ausführen.[2] An der Fläche des Spiegelgewölbes sieht man in zwei figurenreichen Bildern das Gericht der Götter und die Vermählung Amors mit der Psyche. An den Stichkappen kehrt Amor mit den Attributen der verschiedenen Götter in unübertrefflicher schalkhafter Grazie und immer neuen Wendungen wieder. Die Zwickel dazwischen enthalten einzelne Scenen der Geschichte, unvergleichlich in den Raum componirt und voll schöner Bewegung und lebendigen Ausdrucks (Fig. 416). Wenn auch in der Ausführung etwas zu derb gehalten, zeugen diese entzückenden Bilder doch von der Reinheit, Freiheit und Schönheit der Seele, welche in Allem lebt, was Rafael geschaffen.

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 8. — [2] Radirt von *F. Schubert*. München. Fol.

Mit all diesen bedeutenden und umfangreichen monumentalen Werken ist die Thätigkeit dieses wunderbaren Geistes aber bei weitem nicht erschöpft. Neben ihnen, neben seinen architektonischen Leistungen, neben dem Bau von S. Peter und den Forschungen im antiken Rom fand er noch Zeit, eine Anzahl von Staffeleibildern, Madonnen, heiligen Familien, grösseren Altargemälden und selbst Portraits auszuführen, deren man im Ganzen aus dieser Epoche des Meisters gegen vierzig zählt. Wir beschränken uns auf die wichtigeren unter ihnen.

Vor allem sind die Madonnen und die heiligen Familien zu nennen, in denen Rafael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben und das ursprünglich bloss kirchliche Thema zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben hat. Obwohl Rafael nie verheirathet war,



Fig. 416. Aufschwebende Psyche von Rafael.

hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht, wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen lässt sich von ihm nachweisen, da er von seiner ersten Jugendzeit an bis in seine letzten Tage immer wieder von Neuem diesen Lieblingsgegenstand behandelte; aber stets weiss er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so dass diese Werke allein schon deutlich seinen Entwicklungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdruck grossartig freier, echt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnissvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle

früheren Madonnen. Zu den herrlichsten Werken dieser Art aus den ersten römischen Jahren gehört die „Madonna des Herzogs Alba", gegenwärtig in der Eremitage zu Petersburg; ein Rundbild, das Maria, in heiterer Landschaft sitzend, darstellt, wie sie dem Spiel der beiden Kinder zuschaut. Sodann die „Vierge au diadême" (auch vierge au linge) im Museum zu Paris (Fig. 417). Voll Holdseligkeit hebt Maria den Schleier von dem schlafenden Jesusknaben, um ihn dem kleinen Johannes zu zeigen. Ein Rundbild von entzückender Schönheit der Composition ist die berühmte Madonna della Sedia in der Galerie Pitti zu Florenz, etwa um 1516 entstanden und in der Klarheit und Wärme des Colorits, der reifen und doch zarten Schönheit der Madonna den Sybillen in S. Maria della



Fig. 417. Vierge au diadême von Rafael. Louvre.

Pace sehr nahe stehend. Einfacher, aber in ähnlicher Bewegung, die Madonna della tenda in der Pinakothek zu München. Von hoher Anmuth ferner das Rundbild der Vierge aux candelabres, jetzt bei Mr. Munro in London, und die Madonna del passeggio, in der Bridgewater-Galerie daselbst, beide indess aus der späteren Zeit des Meisters und nur theilweise von ihm selbst ausgeführt.

In den heiligen Familien erweitert sich dieser Gedankenkreis und gewinnt eine reichere Ausführung. Auch hier ist Rafael unerschöpflich in neuen herrlichen Motiven und erweist sich im Adel der Auffassung, in Schönheit der Linienführung, in vollendetem Rhythmus der Composition als der erste Meister aller Zeiten. Die Madonna dell' impannata im Palast Pitti zu Florenz gehört in der Erfindung zu seinen edelsten Werken,

obwohl die Ausführung wenig von seiner Hand erkennen lässt. Eine grossartig durchgebildete Composition zeigt die sogenannte „Perle" im Museum zu Madrid, woselbst sich auch eine andere, noch reichere h. Familie unter dem Namen der „Madonna della lucertola" (mit der Eidechse) oder der „Madonna unter der Eiche" findet. Verwandter Art, aber noch herrlicher, freier und lebensvoller die Madonna Franz des Ersten im Louvre zu Paris, welche Rafael 1518 für den König von Frankreich malte.[1] Ein Bild voll heiteren, glückseligen Friedens ist die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten", im Belvedere zu Wien. An allen diesen grösseren Compositionen seiner späteren Zeit hat Rafael die Ausführung meistens theils in die Hand seiner Schüler gelegt, was selbst für die Madonna Franz des Ersten gilt.

Endlich stammen noch aus dieser Epoche des Meisters drei grosse Madonnenbilder, die als Altar- und Andachtstafeln eine besondere Bestimmung zu erfüllen hatten und eine mehr feierliche Auffassung verlangten. Auch hier hat Rafael das Höchste, vor und nach ihm Unerreichte, gegeben. Die Madonna wird, thronend als Himmelskönigin, von Engeln umschwebt; einige bedeutende Heiligengestalten werden hinzugefügt. Rafael hat allen überflüssigen Reichthum zurückgedrängt, die Engelchöre zu einer Aureole von lieblichen Köpfen umgewandelt, in den wenigen Hauptgestalten aber eine Würde und Erhabenheit erreicht, die gleichwohl sich mit der freiesten Bewegung, mit den anmuthigsten Zügen des Lebens verbindet. Das früheste dieser Werke, um 1511 entstanden, ist die Madonna di Fuligno, gegenwärtig in der Galerie des Vaticans. Auf Wolken schwebt die herrliche Frauengestalt, die voll herzinniger Mutterliebe dem lebhaften Knaben ihre Aufmerksamkeit widmet. Unten sieht man in schwärmerischer Empfindung St. Franciscus und Johannes den Täufer, sowie den h. Hieronymus, der den knieenden Donator empfiehlt. Dazwischen ein anmuthiger Engel mit einer Inschrifttafel. Höher entfaltet in der Composition und der Harmonie der inneren Bezüge ist die Madonna del Pesce im Museum zu Madrid, um 1513 für die Kirche S. Domenico in Neapel gemalt. Hier wendet sich die thronende Gottesmutter in huldvoller Bewegung zu dem schüchtern niederknieenden jungen Tobias, der einen Fisch darbringt und durch einen schönen Engel empfohlen wird, während auf der andern Seite der ehrwürdige Hieronymus in einem Buche liest. Das Bild war ursprünglich für eine Capelle bestimmt, in welcher um die Heilung von Augenübeln gefleht wurde; daher erhält die Figur des Tobias ihre Rechtfertigung und der gnadenvolle Ausdruck der Madonna seine besondre Bedeutung. Die höchste Verklärung erreichte aber Rafael in der weltberühmten Sixtinischen Madonna,[2] welche um 1518 für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt wurde und jetzt das gefeierte Hauptwerk der königlichen Galerie zu Dresden ist. Wer kennt nicht diese wunderbare Gestalt, die von herrlichen Gewändern umhüllt, wie eine himmlische Erscheinung auf Wolken einherschwebt, umflossen von einer Glorie lieblicher Engelköpfe! Ein Schleier wallt von ihrem Haupt herab, das wie in tiefen Gedanken verloren dem göttlichen Geheimniss nachzusinnen scheint, welches ihre Hände mit mütterlicher Innigkeit umschliessen. Denn in ruhiger Hoheit thront auf ihren Armen ein Knabe, in

[1] Denkm. der Kunst Taf. 78 (V.-A. Taf. 45) Fig. 6. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 76 (V.-A. Taf. 45) Fig. 7. Meisterhafte Stiche von *Müller* und neuerdings von *J. Keller*.

dessen kindlichen Zügen die Erhabenheit seiner Sendung sich ausprägt, und dessen Augen in einem Blick voll Macht und Tiefe seine welterlösende Bestimmung ahnen lassen. Voll Ehrfurcht schaut der heilige Papst Sixtus hinauf, und bildet mit seiner grossartig würdevollen Erscheinung einen herrlichen Gegensatz zur heiligen Barbara, die ihm gegenüber in demuthvoller Geberde ihren anmuthigen Kopf neigt und das Auge vor all der



Fig. 418. Rafael's h. Cäcilia. Bologna.

Hoheit niederschlägt. Endlich geben die beiden entzückenden Engelknaben, die auf der untern Brüstung ruhen, dem grossartigen Werke den lieblichsten Abschluss. Es ist als ob Rafael in dieser unvergleichlichen Schöpfung seine tiefsten Gedanken, seine erhabenste Anschauung, seine vollkommenste Schönheit habe vereinigen wollen, wie sie denn die Spitze aller religiösen Kunst sein und bleiben wird. Seine Madonnen, und im höchsten Sinn die Six-

tinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche oder für eine besondere religiöse Anschauung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig giltiger Form offenbaren.

Noch einige andre bedeutende Bilder religiösen Inhalts sind hier anzuschliessen. Zunächst die miniaturhaft fein ausgeführte, geistreiche kleine Darstellung der Vision des Ezechiel in der Galerie Pitti zu Florenz, die in ihrer grossartig kühnen Auffassung die Einwirkung Michelangelo's verräth. Dann die heilige Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna, die 1516 vollendet wurde und die Heilige, umgeben von Paulus und Johannes, Magdalena und Petronius darstellt, wie sie den Engelchören lauscht, während sie machtlos die Orgel in ihrer Hand sinken lässt zu den übrigen Instrumenten, die zerbrochen zu ihren Füssen liegen (Fig. 418); das im folgenden Jahr entstandene Gemälde des h. Michael, im Louvre zu Paris, voll gewaltigen Ausdrucks und kühner Bewegung; ebendort die heilige Margaretha als Besiegerin des Drachens, und derselbe Gegenstand in anderer, kühnerer Auffassung in der Galerie des Belvedere zu Wien. Ferner die jugendlich lebendige, geistvolle Gestalt des h. Johannes in der Wüste, in der Tribuna der Uffizien, und auch sonst mehrfach in guten alten Wiederholungen vorhanden. Die höchste Bedeutung haben endlich zwei grosse Altarbilder, in denen statt des ruhigen Zustandes der meisten übrigen ein dramatischer Vorgang geschildert wird. Das eine ist die Kreuztragung, bekannt unter dem Namen lo Spasimo di Sicilia, weil es für das Kloster dello Spasmo zu Palermo gemalt war; jetzt im Museum zu Madrid. Aus der reiferen Zeit des Meisters herrührend (zwischen 1516 und 1518) zeigt dies Werk eine tiefdurchdachte Composition, verbunden mit vollendeter Kraft im Ausdruck leidenschaftlich erregter Empfindungen. Den Gipfel dramatischer Grösse und mächtiger Composition erreicht jedoch das letzte Werk Rafael's, das bei seinem Tode unvollendet blieb, die Verklärung Christi auf Tabor, auch die Transfiguration genannt, jetzt das kostbarste Juwel der Sammlung des Vatican (Fig. 419). Mit wunderbarem Tiefsinn vereinigt der Meister in diesem Bilde zwei ganz getrennte Vorgänge, gibt oben in den herrlich schwebenden Gestalten Christi, des Moses und Elias einen Schimmer der Seligkeit des Paradieses und schildert zugleich unten in den leidenschaftlich bewegten Gestalten, die sich um den besessenen Knaben gruppiren, mit ergreifendem Contrast die Noth und den Jammer des irdischen Lebens. Aber indem er den Himmel sich öffnen lässt und die ewige Herrlichkeit Christi offenbart, wirft er einen göttlichen Strahl des Trostes auf die Nacht des streiterfüllten Erdendaseins und löst auch ihre Zweifel in selige vertrauensvolle Gewissheit auf.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass Rafael auch zu den grössten Portraitmalern aller Zeiten gehört, und dass seine Bildnisse eine ächt historische Auffassung des wahrhaft Bedeutenden mit feinster Nüancirung der Charakteristik und einer oft an die Venetianer erinnernden Klarheit und Wärme der Färbung verbinden. Die Galerie Pitti zu Florenz ist namentlich reich an solchen Werken. Noch liebenswürdig befangen sind die vor seiner römischen Periode um 1505 gemalten Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin. Von reifster Vollendung und geistreichster Auffassung dagegen das Portrait Papst Julius II.; ferner Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und de' Rossi, ebenso des Kardinals Bibbiena, seines Gönners und Freundes, und des Fedra Inghirami ebendort. Sodann mehrere treffliche Werke in Rom: vorzüglich der anziehende jugendliche Violin-

spieler vom Jahre 1518 im Pal. Sciarra; ein treffliches Doppelportrait zweier Männer im Pal. Doria und die sogenannte Fornarina im Pal. Barberini, oftmals wiederholt, aber für unser Gefühl das einzige Rafaelische Werk, welches keinen Adel der Auffassung zeigt. Das Museum zu Paris besitzt die ge-



Fig. 419. Verklärung Christi von Rafael. Vatican

priesene, aber etwas kalte Johanna von Arragonien; ferner das ausgezeichnete Portrait des Grafen Castiglione und das köstliche Jünglingsportrait (neuerdings durch Mandel gestochen). Endlich in der Pinakothek zu München das jugendlich reizende Brustbild des Bindo Altoviti, welches ehemals als Rafaels eigenes Bildniss angesehen wurde.[1]

[1] Dieser alte Irrthum jüngst von *H. Grimm* wieder aufgetischt in seinem Leben Rafael's!

So hatte Rafael in einem kurzen 37jährigen Dasein voll Schöpferkraft und Thätigkeit alle geistigen Gebiete seiner Zeit durchmessen und erschöpft, hatte die höchste Idee des Schönen, die ihm, wie er selbst sagt, immerdar vorschwebte, in einer fast unübersehbaren Schaar herrlicher Werke offenbart. Wie kein anderer Künstler war er dabei stets seinem Genius treu geblieben, unablässig bemüht, sich selbst an den grössten Aufgaben höher zu entwickeln, aber auch dem scheinbar Unbedeutenden, Zufälligen ein ewig giltiges Gepräge der Schönheit, des innern Seelenadels zu verleihen. Als er starb, schien seinen Zeitgenossen Rom verödet, die Malerei verwaist. Um seinen Katafalk, wo sein noch unvollendetes letztes Werk, die Transfiguration, als höchstes Ehrendenkmal aufgestellt war, vereinten sich alle Klassen, Alter und Geschlechter, um durch ihre gemeinsame Trauer ebensowohl dem grossen Künstler wie dem hohen Menschen den Tribut der Verehrung zu zollen.

Der rafaelische Styl wurde bald Gemeingut der römischen Künstler; und da der Meister wegen der Menge der Aufgaben sowohl für seine Fresken, wie für manche Tafelbilder der Beihilfe bedurfte, so schlossen sich die meisten damaligen Maler in Rom, einheimische wie fremde, ihm an.[1] So lange er selbst lebte, gab sein Geist ihnen die Inspiration zu ihren Werken, und seine maassvolle Schönheit breitet sich wie ein goldner Nachklang seiner eigenen Schöpfungen darüber aus. Nach seinem Tode aber verfielen die bedeutenderen, kräftigeren unter ihnen bald einer gewissen Maasslosigkeit, während die minder begabten seinen Styl zu einer seelenlosen, unerfreulichen Manier herabzogen und selbst in der Farbe keine Weichheit, Ruhe und Harmonie mehr zu erreichen wussten. Zu den ersteren gehört *Giulio Romano*,[2] eigentlich *Pippi*, einer der wenigen Künstler, die Rom selbst geboren hat (1492—1546). Er hatte als der talentvollste Schüler Rafael's den meisten Theil an der Ausführung der grösseren Arbeiten des Meisters; wie denn die Constantinschlacht, wenn auch etwas härter und derber, aber doch sehr tüchtig von ihm gemalt wurde. Zu seinen selbständigen Arbeiten dieser römischen Epoche gehören die mythologischen Fresken in Villa Lante und Villa Madama; ferner einige würdige Altarbilder, wie das bedeutende Gemälde der thronenden Madonna in S. Maria dell' Anima, eine kleinere Madonna in der Sakristei von S. Peter zu Rom, eine überaus lebendige Madonna, die das Christuskind zu waschen im Begriffe steht, in der Galerie zu Dresden, und die Marter des Stephanus in S. Stefano zu Genua. Vier Jahre nach Rafael's Tode wurde Giulio von Francesco Gonzaga nach Mantua berufen und mit bedeutenden Arbeiten betraut. In diesen überlässt er sich aber bisweilen einem roheren Sinne, der ihn zu gewaltsamen Bewegungen, übertriebenen Formen und einer derben, selbst gemeinen Auffassung verleitete. Noch gemässigt zeigt er sich in den Fresken des herzoglichen Palastes, welche Geschichten der Diana und Scenen aus dem trojanischen Kriege (Fig. 420) darstellen; dagegen überschreitet er in den umfangreichen Fresken des Palazzo del Te, besonders im Sturz der Giganten und der Geschichte der Psyche mehr und mehr alles edlere Maass. Nicht ohne Kraft und Fülle

[1] Denkm. der Kunst Taf. 79 A. — [2] *C. d' Arco*, vita ed opere di G. Romano. 1838. Fol. *Ders.*, delle arti e degli artefici di Mantova. 1857.

der Erfindung trägt er durch diese Zügellosigkeit am meisten zur Entweihung der Kunst bei. Dagegen gehören die farbigen Entwürfe zu diesen Werken, welche man in der Villa Albani zu Rom sieht, zum Vollendetsten und Herrlichsten ihrer Art. — Als Nachfolger seiner Weise ist *Francesco Primaticcio* zu nennen, der für Franz I. die Ausschmückung des Schlosses zu Fontainebleau leitete.

Minder bedeutend sind *Francesco Penni*, genannt il Fattore, der bei der Ausführung rafaelischer Werke stark betheiligt war, selbst aber kaum Bemerkenswerthes geschaffen hat; *Andrea Sabbatini* aus Salerno, ein anziehender Künstler, von dem man manche Bilder in den Kirchen und dem Museum zu Neapel findet; *Polidoro da Caravaggio*, eigentlich *Caldara*, der die Aussenwände vieler römischer Paläste mit tüchtigen Fresken grau in grau bemalte, und *Perino del Vaga*, eigentlich *Buonaccorsi*, aus Florenz, der den Styl Rafael's nach Genua verpflanzte, wo er den Palast des



Fig. 420. Entführung der Helena. Giulio Romano. Mantua.

Andrea Doria mit Fresken schmückte. Durch ihn erhielt *Luca Cambiaso*, der in Genua malte, seine Anregung, ein Künstler von grosser Wahrheit und Tüchtigkeit der Empfindung inmitten einer schon ganz in Manierismus versunkenen Zeit.

Auch aus anderen Schulen gingen manche Künstler zu Rafael über. So vor allem ein sehr begabter Schüler Francia's, *Bartolommeo Ramenghi*, genannt *Bagnacavallo*, von dem ein grossartiges Altarbild, die auf Wolken thronende Maria mit Heiligen, im Museum zu Dresden. So der anmuthige, milde *Timoteo della Vite*, der aus derselben Schule hervorgegangen war. Dann besonders einige Ferraresen, unter denen der fruchtbare *Benvenuto Garofalo*, eigentlich *Tisio*, durch viele Bilder in den Galerien Italiens und des Auslandes vertreten ist, und der begabte *Dosso Dossi* durch ein prächtiges Colorit und einen phantastisch poetischen Reiz anziehend hervortritt. Besonders in der öffentlichen Galerie des Ateneo zu Ferrara lernt man diese beiden farbenprächtigen Meister durch eine ganze Reihe

grosser Altarbilder kennen und schätzen. Garofalo ist neben seinen Altartafeln aber auch Meister in Andachtsbildern des kleinsten Maassstabes, die er sinnig und liebevoll durchzuführen weiss. Die Galerie Borghese in Rom ist namentlich reich an anziehenden derartigen Werken des trefflichen Künstlers.

e. Correggio und seine Schule.

Im entschiedenen Gegensatz mit allen bisherigen Erscheinungen der Kunst, und doch in der Malerei einer der vorzüglichsten, ja ein kühner Eroberer neuer Reiche, erscheint *Antonio Allegri da Correggio* (1494 bis 1534).[1] Er ging aus der oberitalienischen Schule hervor, wurde wahrscheinlich durch einen lombardischen Künstler *Francesco Bianchi Ferrari* und durch Einwirkungen der Schule Mantegna's gebildet und erhielt dann durch Lionardo bedeutende Anregungen. Was bei jenem grossen Meister noch im Keim und in strenger Schranke als süsse Anmuth hervortrat und in einem zarten Schmelz der Farben seinen Ausdruck fand, das erhielt durch Correggio seine consequente, aber auch rücksichtslose Ausbildung. Schon als jugendlicher Künstler muss er ein ungemein reizbares Gefühl besessen haben, denn er gehört zu den frühreifsten Talenten, welche die Kunstgeschichte kennt. Mit dieser gesteigerten Fähigkeit des Empfindens, mit dieser nervösen Erregbarkeit begabt, geht er in seinen Werken darauf aus, gerade diese Seite des inneren Lebens zur Geltung zu bringen. Er taucht seine Gestalten in ein Meer von Jubel und Entzücken, erfüllt sie mit berauschender Lust und Wonne und gibt selbst der Schmerzensempfindung einen halb süssen, halb wehmüthigen Ausdruck. Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architektonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiss er kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affekts, voll innerer Erregung und in rastloser äusserer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung, wie künstlerischen Herkommens. Wer seine Gestalten sieht, begreift leicht, dass sie eine andere Heimath haben, als die der übrigen grossen Meister. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Io. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt. Wie hinreissend er aber die Zauber der letzteren auch zu schildern weiss, wie er die weichen, schwellenden Glieder vom Rausch des Entzückens durchbeben lässt, immer bleibt — mit seltnen Ausnahmen — die Stimmung rein, lauter und wahr, und desshalb würdigt er in seinem Sinn auch seine Heiligengestalten nicht herab, wenn er sie zu Trägern derselben Empfindungen stempelt. Er versetzt alle in den Zustand paradiesischer Unschuld zurück, und darin liegt das Recht seiner Darstellung.

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43). — *Jul. Meyer*, Correggio. Leipzig 1871.

Sein eigentliches Ausdrucksmittel aber ist das Licht, wie es in sanfter Mischung mit der Dämmerung, durchwebt mit zarten Reflexen und durchsichtigen Schatten, als Helldunkel die Gestalten umspielt und wie ein elektrisches Fluidum die Lüfte wie mit dem Wehen süsser Empfindungen durchhaucht. In der Durchführung dieses Helldunkels mit seinen leisesten Abstufungen und Nüancen ist Correggio einer der ersten Meister der Malerei. Er hat dies neue Medium, durch welches die Körper halb verhüllt, halb entschleiert nur um so reizender, verführerischer erscheinen, entdeckt und zu wunderbarer Vollendung gesteigert. Für ihn ist es das eigentliche Mittel, durch welches seine Kunst wirkt. Ihm opfert er höheren Styl, edlere Zeichnung, würdigere Anordnung; ihm zu Liebe verliert er sich selbst zu fehlerhafter Formgebung, zu einer ins Allgemeine abgeflachten, selbst ins Kokette entartenden Charakteristik und zu einer Compositionsweise, in der die Farbenwirkung das Bestimmende ist, jede ideale Bedingung völlig zurückgedrängt und desshalb eine unbegränzte Anwendung aller erdenklichen Verkürzungen gemacht wird.

Sein frühest datirtes Werk, aus dem zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers stammend (1514), ist das grosse Altarblatt der thronenden Madonna mit den Heiligen Franciscus und Antonius, Johannes dem Täufer und Katharina, im Museum zu Dresden. Es verräth noch einige Befangenheit, dabei im Ausdruck und der Charakteristik Anklänge an Lionardo, im Colorit schon eine weiche, verschmolzene Durchführung. Ebenfalls der früheren Zeit gehört das liebenswürdige Bild der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten an, das die Tribuna der Uffizien bewahrt, ein anmuthiges Idyll, schon vollendeter in der Behandlung der Farbe, und noch ohne alle spätere Manier im Ausdruck. Auch die ebendort befindliche Madonna, welche das vor ihr liegende Kind anbetet, zählt zu seinen anmuthigsten und am reinsten empfundenen Werken von herrlichem Ton im Helldunkel, die Madonna zwar ohne idealere Auffassung, aber ganz holdselige Mutterliebe.

Mit dem Jahr 1518 beginnt für Correggio ein Wendepunkt, der ihn auf die vollendete Höhe seiner Kunst zu führen bestimmt war. Er wurde nach Parma berufen, um eine Anzahl höchst bedeutender und umfangreicher Fresken auszuführen. Zuerst galt es die Ausschmückung eines Saales in dem Nonnenkloster S. Paolo.[1] Von dem durchaus weltlichen, glanzvollen Leben in den damaligen geistlichen Stiftungen legt der Gegenstand dieser Darstellungen ein sprechendes Zeugniss ab. Es sind Scenen der antiken Mythologie, Geschichten der Diana und andere kleinere Bilder, die er hier ausführte, und in denen er den heitersten Reiz, die holdseligste Grazie seines Styles entfaltete. Besonders anmuthig ist das Gewölbe als Weinlaube gemalt, durch deren ovale Oeffnungen schalkhafte Genien voll köstlicher Naivetät hereinschauen. Zwei Jahre später erhielt Correggio den ungleich bedeutenderen Auftrag, zuerst die Altarapsis, dann die Kuppelwölbung von S. Giovanni auszumalen.[2] Von den Fresken der ersteren ist nur wenig erhalten, da dieselbe später abgerissen wurde; dagegen sind die Gemälde der Kuppel noch unverletzt vorhanden. In der Mitte sieht man Christus in der Glorie schweben, unter ihm die Gestalten der Apostel auf Wolken sitzen, ihm anbetungsvoll nachschauend, noch weiter unten

[1] Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 8—10. — [2] Ebenda Fig. 4.

auf den Zwickeln die vier Evangelisten sammt den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken. Die Gestalten sind voll grossartiger Kraft, aber der Künstler hat jede Erinnerung an einen architektonischen Hintergrund beseitigt und lässt uns in den scheinbar unbegränzten Raum des Aethers blicken. Zugleich unterwirft er seine Gestalten allen Consequenzen, welche aus einer solchen Wirklichkeit sich ergeben, verkürzt sie also für einen bestimmten Augenpunkt, wodurch dann freilich jede edlere Entfaltung des Körpers, jeder höhere Ausdruck verloren geht. Schon Mantegna hatte in Mantua diese Anwendung von der Perspektive gemacht, aber nur in einem kleinen Raume und bei Gegenständen eines schalkhaft heitren Genre's. Dann war Melozzo da Forli mit seinen Gemälden in SS. Apostoli zu Rom zum ersten Mal bei ernster religiöser Darstellung auf dies Prinzip eingegangen. Correggio aber kannte darin keine Gränzen, und indem er zuerst einen hohen Kuppelraum so behandelte, kam er zu einer Verkürzung der Gestalten, welche die oberen, edleren Theile auf Kosten der unteren preisgibt. Ganz maasslos überliess er sich dieser kecken Lust an einer durchaus neuen Art der Darstellung in den von 1526—1530 ausgeführten Kuppelfresken des **Domes von Parma**, welche die Himmelfahrt Mariä schildern.[1] Auch hier sind wieder auf den Zwickeln grosse Heiligengestalten, und zwar die Schutzheiligen der Stadt, begleitet von Engeln und Genien. Ueber ihnen zwischen den Fenstern der Kuppel stehen die Apostel und schauen in staunendem Entzücken aufwärts nach der Madonna, die von einer Schaar jubelnder Engel emporgetragen wird. Ihr stürzt sich, in einer himmlischen Glorie schwebend, in gewaltsamer Bewegung Christus entgegen, sie aufzunehmen. Das unabsehbare Gewoge von Gestalten in allen denkbaren Verkürzungen ist wie ein fluthendes Meer von Jubel und Seligkeit; aber man sieht fast nichts von den Figuren als die Beine und die unteren Partieen; der Oberleib und das Gesicht sind so stark verkürzt, dass nicht mit Unrecht schon damals der beissende Witz entstand, Correggio habe ein Froschragout gemalt. Gleichwohl war der Erfolg seiner Neuerung bei den bewundernden Zeitgenossen ein ungeheurer, und diese an solchem Ort und für solche Gegenstände denn doch tief unwürdige Darstellungsweise blieb fortan durch zwei Jahrhunderte die herrschende.

Ausserdem stammen viele vorzügliche Staffeleibilder aus dieser Epoche der vollendeten Meisterschaft. Zunächst mehrere Werke im Museum zu **Parma**, darunter die „Madonna della Scodella“, eine weitere Ausbildung jenes früheren Bildes der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (Fig. 421). Das Gemälde des heiligen Hieronymus,[2] oder vielmehr die thronende Madonna mit dem heil. Hieronymus, einem schönen Engel und der Magdalena, ist so erfüllt von zauberhafter Klarheit des Lichts, dass man es auch als den „Tag“ zu bezeichnen pflegt. Von ergreifendem Ausdruck des Schmerzes ist ferner die Kreuzabnahme, während dagegen die ebenfalls vorzüglich gemalte Marter der heiligen Placidus und Flavia als eins der frühesten Henkerbilder der neueren Zeit einen widerwärtigen Eindruck macht. Als eine der edelsten und grossartigsten Conceptionen Correggio's ist noch das Freskobild einer Madonna mit dem Kinde zu nennen. Voll naiver Anmuth stellte er sodann mehrmals die Vermählung des Christuskindes mit der heiligen Katha-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 5. — [2] Ebenda Fig. 2.

rina dar, wobei er den Gegenstand durchaus als liebenswürdiges Kinderspiel auffasst. Im Louvre zu **Paris** ist die vorzüglichste dieser Darstellungen; eine etwas veränderte findet sich im Museum zu **Neapel**, woselbst zugleich eine als „Zingarella" bezeichnete Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vorhanden.[1] Die Madonna, voll Innigkeit mütterlicher Empfindung, ist mit einem turbanartigen Kopfputz bedeckt, in den Lüften schweben holdselige Engel.

Mehrere sehr bedeutende Werke besitzt sodann die Galerie zu **Dresden**. So ein kleines, neuerdings ihm abgesprochenes überaus zart ausgeführtes



Fig. 421. Madonna della Scodella. Correggio.

Bildchen der heil. Magdalena, worin freilich Nichts vom Ausdruck einer reuevollen Sünderin sich findet, sondern nur ein schönes Weib, das, umspielt vom träumerischen Halblicht des Waldes, auf üppigem Rasen hingegossen, in einem Buche liest. Sodann einige grössere Altarbilder, welche die thronende Madonna, umgeben von Heiligen, darstellen und die ganze Vollkommenheit, aber auch die Schwächen des Meisters verrathen. Denn der Ausdruck der Maria streift hier ans Geflissentliche, Buhlerische, und die Heiligen blicken nach ihr mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört. Dieser Art ist „der heilige Sebastian" und mehr

[1] Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 3.

noch „der heil. Georg“, wobei die genannten Heiligen durch eine kokett zur Schau getragene etwas weichliche Körperschönheit den Eindruck noch mehr profaniren. Eins der berühmtesten Bilder ist sodann in derselben Galerie „die heilige Nacht“, die Geburt des Christkindes, das durch die herbeigeeilten Hirten und schöne Engel in den Lüften verehrt wird. Das Licht strömt dabei von dem Kinde aus und umfliesst mit wunderbarem Reiz die glückselige Mutter, die sich über das Neugeborene beugt, und blendet die Gestalten der Hirten und Hirtinnen, deren Züge ein naives Erstaunen verrathen. Als Werke derselben Gattung sind noch zu nennen



Fig. 422. Jupiter und Antiope. Correggio. Louvre.

ein grossartiges Ecce-Homo, noch aus etwas früherer strengerer Zeit stammend, jetzt in der Nationalgalerie zu London, woselbst auch ein reizendes kleines Bild der heil. Familie.

Endlich ist noch eine Reihe von Bildern vorhanden, in denen Correggio Scenen aus der antiken Mythologie behandelt hat. In diesen Werken steht seine Richtung mehr als in jenen religiösen Gemälden in Harmonie mit dem geschilderten Gegenstande. Was dort von der Heiligkeit des Vorganges ablenkte und ein bedenkliches Element beimischte, der lusterfüllte Ausdruck der Köpfe, das verführerische Hervorheben körperlicher Reize, das stimmt hier vollkommen mit dem Inhalt und lässt den Meister einige der glücklichsten Inspirationen zu vollendeter Anmuth entfalten. Dahin

gehört das liebenswürdige Bild der Erziehung Amors durch Venus und Merkur in der National-Galerie zu London, dahin der vom Adler durch die Luft entführte Ganymed, im Belvedere zu Wien, vor Allem aber mehrere Bilder, in denen Correggio das höchste Entzücken der Liebe zu schildern gewagt hat, ohne doch unedel und niedrig zu werden. Die beiden berühmtesten Werke befinden sich im Museum zu Berlin und im Belvedere zu Wien. Die Leda mit dem Schwan (Berlin) in reizender Waldlandschaft, begleitet von ihren badenden Gespielinnen, ist ohne Zweifel das bezauberndste und unschuldigste dieser Bilder.[1] Den höchsten Ausdruck der Liebeslust erreicht die von Jupiter in einer Wolke umarmte Io, ein Werk von dämonischer Macht und wunderbarer malerischer Vollendung (im Belvedere zu Wien das vorzüglichste Exemplar, das zu Berlin geringer). Dagegen schreitet das übrigens bewundernswürdige Bild im Louvre zu Paris, Jupiter und Antiope (Fig. 422), fast in's Ueppige aus, und die Danae im Palast Borghese zu Rom, so köstlich sie auch gemalt ist, zeigt in Ausdruck und Stellung einen Zug in's Gemeine, während der den goldenen Regen auffangende Amor höchst anmuthig, und zwei mit Wetzen eines goldenen Pfeiles beschäftigte Kindergenien von hinreissender Naivetät sind. — Endlich besitzt die Galerie zu Dresden ein männliches Portrait, das den Arzt des Malers vorstellen soll, jetzt aber nicht ohne Grund dem Meister abgesprochen wird. Dagegen scheint ein meisterliches männliches Portrait im Belvedere zu Wien ein ächtes Werk des Meisters und zwar der letzten Zeit Correggio's anzugehören.[2]

Die Schüler Correggio's verfielen ohne Ausnahme dem ärgsten Manierismus, suchten in Lichteffekten, süsslich-koketten Geberden und gezierten Formen ihn zu überbieten oder gingen, nicht minder äusserlich, zur Nachahmung rafaelischer Weise über. Selbst der begabteste unter ihnen, *Francesco Mazzuola*, genannt *il Parmigianino* (1503—1540), ist in seinen religiösen Bildern und Fresken nicht zu geniessen und nur als Portraitmaler, wo er sich der Natur anzuschliessen hatte, vorzüglich. Etwas später nahm dann *Federigo Baroccio* von Urbino (1528 bis 1612) den Styl Correggio's wieder auf und verallgemeinerte ihn zu einem manierirten Allerweltstypus, der in der späteren Zeit als der eigentliche Ausdruck dessen galt, was man „Grazie" nannte. Manchmal klingt jedoch in den Werken dieses Künstlers noch ein Zug jener liebenswürdigen Naivetät an, die mit der goldenen Zeit gar zu bald aus der Malerei verschwand.

f. Die Venezianer.[3]

Unberührter als alle übrigen Schulen Italiens bleibt die Schule von Venedig von dem gemeinsamen regen Wechselverkehr, der unter den andern herrschte, und begünstigt von den besonderen lokalen Bedingungen ihrer Stadt führen ihre Meister jetzt das zur Vollendung, was in der vorigen Epoche als neues Prinzip der Darstellung bei ihnen gefunden worden war. Wir sahen schon Giovanni Bellini die Farbe als dies neue Element hervorheben und in einem langen thätigen Leben durch unablässiges Stu-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 75 (V.-A. Taf. 43) Fig. 6. — [2] Zeitschr. f. bild. Kunst VIII. 7. Heft m. Abb. — [3] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47).

dium zu einer fast unübertrefflichen Kraft, Wärme und Klarheit durchbilden. Auf dieser Grundlage schreitet die venezianische Malerei weiter vor; unbeirrt von anderen Richtungen sucht sie das Schöne auf ihren eigenen Wegen und findet es in der Verklärung der einfachen Wirklichkeit, in dem Glanz und der Lust des Daseins, das damals gerade in der stolzen, reichen, meerbeherrschenden Lagunenstadt den Ausdruck höchster festlicher Pracht gewann. Den Abglanz dieser schimmernden Herrlichkeit geben die Meisterwerke der Malerei, aber sie haben ihn zu ewiger Schönheit, zu idealer Hoheit gesteigert. Nicht durch eine besondere, streng durchgebildete Formenbehandlung, nicht durch einen tiefen, gedankenvollen Inhalt, auch nicht durch ein gewaltig erregtes inneres Leben, sondern einfach durch die Macht eines aller Noth und Beschränkung entrückten, schönheiterfüllten Daseins, das seines ruhigen Zustandes mit der Glückseligkeit olympischer Götter froh wird. Es ist eine vornehme, aber mehr weltliche Hoheit in all diesen herrlichen Gestalten, mögen sie auch als Madonnen und christliche Heilige sich darstellen. Sie treten nicht mit dem Zuschauer in lebendigen Rapport, wie bei Correggio; vielmehr genügen sie in ruhiger Anmuth sich selbst wie die antiken Götter. Die Kämpfe und Schmerzen der Welt, kräftiges Handeln und leidenschaftliches Empfinden liegen ihnen fern, denn sie sind nur zu schönem Genuss geschaffen.

Desshalb ist das Zustandsbild die eigentliche Kraft der Venezianer, und die einfachsten Motive reichen hin, dasselbe anziehend zu machen. Vor allem aber ist eine Schönheit des Colorits durch ihre Bilder ergossen, die ganz ihr Eigenthum bleibt. Sie erforschen Geheimnisse der Farbenwirkungen, einen Schmelz der Carnation, einen Reiz der Uebergänge und der Gegensätze, die nirgend wieder so vollendet ergründet worden sind. Dabei aber ist dieses blühende, warme, leuchtende Colorit nicht wie bei Correggio der Ausdruck eines nervös erregten Empfindungslebens, sondern die Ausstrahlung einer innerlichen Harmonie, einer natürlichen Gesundheit des Geistes und des Körpers, die sich als vollendete sinnliche Schönheit voll Adel und Reinheit offenbart.

Den ersten Schritt zur völligen Befreiung der venezianischen Kunst thut *Giorgione*, eigentlich *Giorgio Barbarelli* aus Castelfranco (1477 bis 1511), den nur die Kürze seines Lebens verhinderte, als ebenbürtiger Nebenbuhler seines grossen Mitschülers Tizian sich zu bewähren. Von seinem Meister Giovanni Bellini nahm er die tiefe, leuchtende Gluth der Farbe und die bedeutende Kraft der Charakteristik auf, nicht ohne beides zu einem fast dämonisch wirkenden herben Feuer zu steigern. Sodann ist er der erste Meister, in dessen Werken die Landschaft in bedeutend poetischem Sinn aufgefasst ist. Letzteres bleibt fortan ein hoher Vorzug der venezianischen Schule, die vielleicht gerade durch das Entbehren zuerst auf die selbständige Schönheit der landschaftlichen Natur aufmerksam wurde. Zu seinen früheren Werken gehört vor allem in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt Castelfranco ein Altarbild der thronenden Madonna, die von den Heiligen Liberale und Franciscus verehrt wird; ferner im Monte di Pietà zu Treviso ein todter Christus, am Rande des Grabes von trauernden Engeln unterstützt, voll ergreifender Gewalt des Ausdrucks, neuerdings indess dem Meister abgesprochen. Ein grossartiges, originell entworfenes, aber unvollendet gebliebenes Urtheil Salomons befindet sich in Kingston Lacy bei Wimborne in England. Denselben poetischen Geist bekundet Giorgione in

der Auffassung mancher historischer Scenen, die unter seiner Hand den Charakter hochromantischer Novellen erhalten und oft durch das Geheimnissvolle der Darstellung noch besonders fesseln. So findet sich in der Galerie zu Dresden die Begegnung des Jacob und der Rahel, wo durch den überwiegend landschaftlichen Charakter ein Zug patriarchalischer Innigkeit gegeben ist; ein Bild, das übrigens jetzt dem Meister wohl mit Recht abgesprochen wird. Sodann zeigt der allerdings arg übermalte und verdorbene Seesturm in der Akademie zu Venedig (ob überhaupt von Giorgione?) den Meister auf dem Gipfel geheimnissvoll ergreifender Phantastik. Selbst in seinen Portraits, die sich durch hohe Auffassung und eine feurige Energie des Colorits auszeichnen, folgt er gern diesem poetischen Hange



Fig. 423. Das Concert von Giorgione. Galerie Pitti.

und erhebt das einfache Bildniss dadurch zu einem charaktervollen und anziehenden Genrebild. So in dem prächtigen Gemälde der Galerie Pitti zu Florenz, welches den Namen des „Concerts" führt (Fig. 423). Es stellt einen Geistlichen am Klavier vor, neben ihm einen anderen mit dem Cello, auf der andern Seite einen Jüngling mit stattlichem Federhut. Die Auffassung der Gestalten ist so voll bedeutsam historischen Lebens, dass eine Wiederholung des Bildes im Pal. Doria zu Rom naiv genug als Portrait Luthers, Melanchthons und der Katharina von Bora bezeichnet wird.

Da von dem einzigen bedeutenden Schüler Giorgione's, Sebastian del Piombo, schon früher die Rede war, so schliessen wir hier einen Künstler an, der in selbständiger Weise die Richtung jenes Meisters fortführt, obwohl er anfangs ebenfalls dem Giovanni Bellini folgte:[1] *Jacopo Palma vecchio*, d. h. der ältere. Ohne jene herbe Kraft Giorgione's, gibt Jacopo seinen Bil-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 8 und 9.

dern eine milde, sinnige, liebenswürdige Stimmung, die sich durch ein entsprechend weiches, warmes Colorit ausdrückt. Sein herrlichstes Werk ist in S. Maria Formosa zu Venedig ein Altarbild von sieben Theilen, in der Mitte die heilige Barbara (Fig. 424), grossartig in fast heroischer Bewegung, in leuchtender Kraft der Farbe, daneben andere, kleinere Heilige und oben Maria mit dem Leichnam Christi. Edle Lebensfülle athmet ein trefflich durchgeführtes Gemälde im Museum zu Dresden, welches drei junge Mädchen, angeblich die Töchter des Meisters, darstellt, prächtige Typen der üppigen, dabei noblen, goldlockigen, venezianischen Schönheit. Eine Anzahl von vorzüglichen Bildern im Belvedere zu Wien, zum Theil durch schonungslose „Restauration“ zu Grunde gerichtet. Dagegen ist eins der zaubervollsten Werke dieses Meisters die fälschlich dem Tizian zugeschriebene „bella di Tiziano“ in der Galerie Sciarra zu Rom.


Fig. 424. S. Barbara von Palma Vecchio.

Ebenfalls aus der Schule Giovanni Bellini's geht sodann der Hauptmeister Venedigs, der herrliche *Tiziano Vecellio* hervor, der um 1487 zu Cadore in den friaulischen Alpen geboren wurde und 1576 zu Venedig von der Pest hingerafft wurde. Er geht von der strengen, noch alterthümlichen Behandlungsweise seines Meisters aus, empfängt manche neue Impulse durch seinen genialen Mitschüler Giorgione, fasst sodann aber das ganze Können der venezianischen Schule zu unvergleichlicher Kraft und Tiefe zusammen und erhebt es zu vollendeter Freiheit. Seine Werke vor allen athmen jene Hoheit und Lebensfülle, jene lautere Schönheit, die irgend durch wahrhaft grosse Auffassung der Wirklichkeit zu erreichen ist. Zugleich aber ist sein Genius ein allumfassender, und obwohl die Schilderung ruhig schöner Existenz seinem eigentlichen Wesen am tiefsten entsprach, gibt es kein Gebiet der Darstellung, auf welchem er nicht Meisterhaftes geleistet hätte. In seinem langen Leben hält er mit unverwüstlicher Frische, mit unbeirrter Treue an dem Prinzip fest, das von Anfang an seine Darstellung leitet, und durch dieses glänzende Beispiel weist er seinen Schülern und Zeitgenossen den Weg, auf dem beharrend sie noch immer neue Schätze ans Licht förderten, während alle andern Schulen Italiens längst ihren Lebensinhalt eingebüsst hatten und in freudlose Manier versunken waren.

Eins der frühesten Werke des Meisters ist der berühmte Christus mit dem Zinsgroschen in Dresden.[1] Die Behandlung erscheint noch zart und zierlich, in dem reichen Bart- und Haupthaar mit liebevoller Hand detaillirend, aber die Farbe ist schon von höchster Gluth und Kraft, dabei der

[1] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 2. —

Ausdruck Christi von wunderbarer Tiefe und Gelassenheit, wie er mit durchdringendem Blick den in seiner verschmitzten Frechheit bedeutsam charakterisirten Pharisäer abweist. In seinen späteren Werken malt Tizian mit breitem, kühnem Pinsel, in grossartig freien Formen und mit klaren, ungebrochenen Farben, die durch den wunderbaren Glanz des goldigen Lichtes zu unübertrefflicher Harmonie verschmolzen sind. Wir heben zunächst einige Fresken hervor, die er mit seinen Schülern in Padua ausgeführt hat und die neben den durch Brand zerstörten Wandgemälden des Dogenpalastes schon als die einzigen derartigen Werke aus der venezianischen Schule Interesse erregen. Von seiner eigenen Hand sind in der Scuola del Santo drei Wunder des h. Antonius, nicht eigentlich als historische Compositionen bedeutsam, aber durch grossartig aufgefasste Gestalten, in prächtiger poetischer Landschaft und ein gluthvolles, vollendetes Colorit höchst anziehend. Von ähnlicher Bedeutung in der Scuola del Carmine das Bild Joachims und der Anna.

Von den zahlreichen Oelbildern des Meisters können wir nur die bedeutendsten nennen. Unter seinen Darstellungen religiösen Inhalts steht die Grablegung Christi im Louvre zu Paris (eine Kopie im Pal. Manfrin zu Venedig) obenan.[1] Obwohl an grossartigem Bau und reiner Linienführung der rafaelischen Grablegung nachstehend, erreicht dies Werk doch durch das edle Maass, welches dem ergreifenden Ausdruck des Leidens so schön die körperliche Bewegung des Tragens unterzuordnen weiss, und durch den tiefen feierlichen Ton der Farbe eine wahrhaft seelenvolle Schönheit. Ein anderes Meisterwerk seiner kräftigsten Zeit ist die Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig.[2] Von einer köstlichen Schaar jubelnder Engel umgeben, schwebt die grossartige Gestalt der Madonna in feierlicher Bewegung empor. Ein wunderbarer Strahl begeisterter Verklärung bricht aus ihrem göttlichen Antlitze, das die Herrlichkeit des Himmels schaut, denn über ihr erscheint mit ausgebreiteten Armen Gottvater in einer Engelglorie. Unten aber ergreift leidenschaftliche Sehnsucht die Apostel, die sie auf der Erde zurückgelassen hat, und die sich mit Macht der Verklärten nachgezogen fühlen. Das Alles ist mit grossartigen Zügen frei und kühn in überwältigender Farbenpracht hingestellt, und nur die etwas wirre und gar zu stürmische Gruppe der Apostel lässt eine Spur von Gewaltsamkeit hervortreten. Das höchste Maass leidenschaftlicher Erregung erreichte der Meister jedoch in der grossen Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr, ehemals in S. Giovanni e Paolo (Fig. 425).[3] Der Heilige liegt schon zu Boden gestürzt, hilflos den Arm gegen den Mörder ausstreckend, der eben zum tödtlichen Streiche ausholt. Die furchtbare Tragik des Bildes concentrirt sich aber in dem Begleiter, der voll jähen Entsetzens sich zur Flucht wendet. Die Darstellung hat hier kaum mehr etwas mit der religiösen Auffassung gemein, doch gibt der Meister in den lichtumstrahlten Engelgenien, die den Palmzweig schwingend durch die hohen Bäume niederrauschen, der Schreckensscene einen versöhnenden Abschluss. Von höchster Bedeutung ist hier die prächtige Landschaft. Sodann die fast gänzlich zerstörte Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche, wo durch das nächtliche Dunkel das Ab-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 4. — [2] Ebenda Fig. 5. —
[3] Neuerdings (1867) durch einen unseligen Brand zu Grunde gegangen.

schreckende des Vorganges edel gemildert ist, und durch den durchbrechenden Mond und das Licht zweier Fackeln die wunderbarsten geisterhaften Reflexe hervorgerufen werden. Ferner die Dornenkrönung im Louvre, ehemals in S. M. d. Grazie zu Mailand, ein Hauptwerk dramatischen Pathos, das jedoch bei aller Grösse nicht ohne Gewaltsamkeit ist.



Fig. 425. Petrus Martyr. Von Tizian.

Endlich im Belvedere zu Wien das „grosse Eccehomo" vom Jahr 1543, ein Capitalbild von grandioser Kraft und Kühnheit, wenngleich nicht frei von störenden Einzelheiten.

Lieber verweilt Tizian bei ruhigeren Andachtsbildern, deren er eine grosse Anzahl gemalt hat. Die Madonna erscheint hier wie eine ächt mütterliche Frau voll Hoheit und Huld, in reifer, voller weiblicher Schönheit, nicht

mehr im schüchtern befangenen Ausdruck der Jungfrau. Die übrigen Heiligen zeigen grossartig aufgefasste Charaktere; die in der Regel hinzugefügten Bildnisse der Donatoren reihen sich als würdige Gestalten voll Adel und Anmuth an. Eins der bedeutendsten Werke dieser Art ist in S. Maria de' Frari das grosse Altarbild der thronenden Madonna, umgeben von Heiligen und der Familie Pesaro. Manche andre von kleineren Dimensionen sind von liebenswürdiger Innigkeit und erhalten durch die freiere Anordnung, namentlich die Beseitigung des Thrones, einen besonders menschlich rührenden Charakter. So ein schönes Bild der Galerie zu Dresden, wo die Madonna huldvoll mit ihrem Kinde einer demüthig nahenden jungen Frau sich zuwendet, die von Petrus ihr empfohlen wird (Fig. 426). Johannes hilft freundlich den Kleinen halten, der lebhaft auf die schüchtern



Fig. 426. Madonna mit Heiligen von Tizian. Galerie zu Dresden.

Bittende zustrebt, und S. Hieronymus schliesst auf der andern Seite die Gruppe, die durch edle Charakteristik der Köpfe und reiche malerische Gegensätze sich auszeichnet. Eins seiner spätesten Andachtsbilder ist die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig; dennoch erreicht auch hier der Ausdruck eine grosse Innigkeit, und nur der etwas trübe, schwere Ton der Farbe und die minder bestimmte Bezeichnung der Formen verräth das hohe Greisenalter des Meisters. Ebenso sein letztes Bild, das er unvollendet zurückliess, die Kreuzabnahme, jetzt in der Sammlung der Akademie.

Dieselbe Freiheit, mit welcher Tizian aus dem Bereiche religiöser Stoffe eine Fülle ächt menschlicher Motive zu entwickeln und in vollendeten Werken darzustellen wusste, leitete ihn auch bei der Auffassung von Scenen der antiken Mythologie. Der höchste Meister edel verklärter sinnlicher

Schönheit musste wohl mit besondrer Vorliebe zu der heiteren Fabelwelt des griechischen Olymps seine Zuflucht nehmen, da er hier mehr als anderswo Gelegenheit fand, den vollen Zauber menschlicher Schönheit zu schildern. Tizian verfährt dabei meist unschuldiger und absichtsloser als Correggio, denn während die Gestalten dieses Meisters der glühenden Lust sich an den Beschauer wenden, sind die edlen, hoheitsvollen Weiber Tizians nur um ihrer selbst willen da, und es ist die reine Freude an der Schönheit, der sie ihr Dasein verdanken. Nur selten kommen Ausnahmen davon vor, wo die Schönheit sich mit einer gewissen Absichtlichkeit zur Schau stellt. Unter den Darstellungen dieser Gattung gehören drei im Jahre 1514 für den Herzog von Ferrara gemalte prächtige Bilder zu den frühesten. Das eine derselben, Bacchus und Ariadne, noch von einer strengen, gemessenen Schönheit, besitzt die National-Galerie zu London; die beiden andern befinden sich im Museum zu Madrid, wo auch ein Bacchanal voll hinreissend



Fig. 427. Himmlische und irdische Liebe von Tizian. Rom. Borghese.

freier Lebenslust mit Recht als eins seiner trefflichsten Werke gilt. Sodann gehört eine mehrfach wiederholte grosse Darstellung der Entdeckung des Fehltritts der Kallisto hieher. Das für Philipp II. gemalte Exemplar ist noch im Museum zu Madrid.[1] Von ihren Nymphen umgeben, thront Diana in heiterer Landschaft an einem klaren Quell. Am andern Ufer sind eben andre Gefährtinnen damit beschäftigt, das Unglück der Kallisto zu offenbaren. Andre Wiederholungen finden sich im Belvedere zu Wien und in der Bridgewater-Galerie zu London. Auch ein Bild von geheimnissvoller Macht, leidenschaftlicher empfunden als die übrigen Werke dieser Art, ist hier anzuschliessen: Venus, die im Begriff ist, einem jungen Mädchen die Geheimnisse des bacchischen Dienstes zu enthüllen, in der Pinakothek zu München. Endlich sind hier mehrere höchst poetische Bilder eines allegorisch-novellistischen Inhalts anzureihen. Das eine in der Galerie Borghese zu Rom, besonders edel empfunden, führt die Bezeichnung der „himmlischen und irdischen Liebe“, dürfte aber eher als Liebe und Sprödigkeit zu er-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 3.

klären sein (Fig. 427). Auf dem Rande eines Marmorsarkophages, der als Brunnen dient, sitzen zwei weibliche Gestalten; die eine nackt, in edlen, fein entwickelten Formen, scheint sich wie überredend zu der andern zu wenden, die ganz bekleidet ihr gegenüber sitzt, mit dem Ausdruck der Unentschlossenheit. Eine herrliche Landschaft schliesst diese schöne Gruppe ein. Das andre Bild, in der Bridgewater-Galerie zu London, als „die drei Menschenalter" bezeichnet, athmet die idyllische Heiterkeit eines paradiesisch unschuldigen Daseins. Eine Kopie von Sassoferrato im Pal. Borghese zu Rom.

Eine grosse Zahl andrer Werke dieser Art gehört hieher, meistens Bilder von geringerem Umfang und wenigen Figuren. Häufig ist es die Venus, die in verschiedenen anmuthigen Bewegungen aufgefasst wird. Bis-



Fig. 428. Venus von Tizian.

weilen begnügt sich der Meister, nur eine einzige, dann gewöhnlich ganz oder grösstentheils unbekleidete weibliche Gestalt darzustellen, die manchmal als Venus charakterisirt ist. In solchen Bildern gibt Tizian das Ideal weiblicher Schönheit, nichts als eine edel verklärte Sinnlichkeit, aber meist in einer Hoheit der Auffassung, in einer Absichtslosigkeit, wie nur die beste Epoche der antiken Zeit sie bei den Hellenen gekannt hat. Hier feiert seine Farbe zugleich ihren höchsten Triumph, denn er weiss fast ohne allen Schatten, oft im hellsten Licht, die schwellenden Formen so zu runden, dass sie von glühendem Leben durchpulst scheinen. Obwohl von vollendeter Reife und herrlicher Pracht der Glieder sind diese Frauengestalten doch so vornehm und edel, dass sie das Uebermaass des gar zu Ueppigen glücklich vermeiden. Eins der schönsten dieser Bilder ist im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge (eine Copie in der Galerie zu Dresden),

die auf einem Ruhebette leicht und edel hingegossene Venus, die von Amor bekränzt wird, während ein junger Mann neben ihr die Laute spielt (Fig. 428). Aehnlich das eine der beiden Bilder in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, dabei eine hochpoetische Landschaft; das andre dagegen, ein Wunderwerk der Malerei, da der nackte Körper sich im vollen Lichte von dem weissen Linnen des Lagers abhebt, ist nicht so rein und absichtslos behandelt, wie jenes. Demselben Gegenstande mit verschiedenen Variationen begegnet man noch zweimal im K. Museum zu Madrid.

Dass Tizian endlich unter den Bildnissmalern aller Zeiten eine der ersten Stellen einnehmen muss, kann man aus der Anlage und Richtung seiner Kunst schliessen. In der That kommen ihm in der grossartigen Auffassung, in dem Hervorheben alles dessen, was schön, bedeutend und würdevoll in der Erscheinung einer Persönlichkeit ist, wenige gleich. Das ruhige Gefühl einer freien, edlen Existenz athmet in allen seinen zahlreichen Bildnissen, in der ungezwungenen Würde ihrer Haltung, in dem lebenglühenden Colorit, in der feinen Empfindung, mit der sie in den Raum componirt sind. Wir können auch hier nur aus dem Bedeutendsten eine kleine Auswahl geben. Obwohl der Meister gleich glücklich ist in der Darstellung der Jugend wie des Alters, des weiblichen wie des männlichen Geschlechts, so gehören doch einige unvergleichliche Frauenbildnisse zu dem Herrlichsten seiner Kunst. Sie sind mit solcher Liebe aufgefasst, und obwohl durchaus individuell, doch von einer solchen vollendeten Schönheit, dass man sie seit lange als „Geliebte Tizians" zu bezeichnen pflegt. Eine der schönsten ist die „maîtresse de Titien" im Louvre zu Paris; im freien idealisirenden Kostüm kehrt derselbe Typus wieder als „Flora" in der Galerie der Uffizien, und voll thaufrischer jugendlicher Anmuth in reichem venetianischem Kostüm mit Perlen, goldnen Ketten, Sammt und Seide in dem köstlichen Bildniss der Galerie Pitti zu Florenz. Eine der edelsten Gestalten ist sodann das als „Tizians Tochter" im Museum zu Berlin befindliche jugendlich weibliche Portrait, wobei zugleich durch die hoch emporgehobene Schale mit Früchten ein ansprechendes Genremotiv gegeben wird. In einer Wiederholung zu Madrid hat die junge Dame dafür die Schüssel mit dem Haupte des Johannes erhalten und ist dadurch zur Tochter der Herodias umgewandelt. Seine zahlreichen männlichen Bildnisse führen die bedeutendsten Männer seiner Zeit, Könige und Fürsten, Dichter, Gelehrte, Krieger und vornehme Patricier in grossartiger Auffassung mit freien, kühnen Pinselstrichen vor, eine Aristokratie im vollen Sinne des Wortes.

Keiner seiner Zeitgenossen in Venedig und dem zugehörigen Gebiet der Terra ferma vermochte sich dem überwältigenden Einflusse des grossen Meisters zu entziehen; weil aber seine Kunst immer wieder auf die Natur als ihre wahre Quelle zurückwies, so blieben selbst unbedeutende Maler frei von Manier, blieben frisch und lebendig und hielten an der treuen Auffassung des Lebens und dem schönen warmen Colorit, als an der besten Mitgift der Schule, fest. *Bonifazio* mit seinen wackern, solide durchgeführten Bildern; der Paduaner *Domenico Campagnola*, der schon in den paduanischen Fresken glücklich mit dem Meister wetteiferte; der tüchtige *Geronimo Savoldo* aus Brescia; ferner ebendaher *Girolamo Romanino*, der in seinen Werken mit Erfolg nach tieferem Pathos strebt (eins seiner schönsten Werke das grosse Altarbild der Madonna mit Heiligen in S. Francesco

zu Brescia; Fresken in S. Giov. Evangelista daselbst; im Dom zu Cremona und im bischöflichen Palast zu Trient); der gemüthvoll innige, erregbare, vielfach dem späteren Correggio verwandte und bisweilen schon gezierte *Lorenzo Lotto* aus dem Trevisanischen, dessen farbenprächtigen Bildern man namentlich in Bergamo begegnet (grosses Prachtbild der thronenden Madonna von 1521 in S. Bernardino, ein anderes schon etwas theatralisches aus demselben Jahr in S. Spirito, ein drittes in S. Bartolommeo, eine Verlobung der h. Katharina vom Jahr 1523 und eine Madonna mit dem schlafenden Christuskind von 1533 in der Galerie daselbst, eine Himmelfahrt Mariä von 1550 in S. Domenico zu Ancona) und der begabte, aus der lombardischen Schule hervorgegangene *Callisto Piazza* aus Lodi gehören in diese Reihe, werden aber zusammen übertroffen durch einen Künstler, bei dem ein überaus edler Sinn und ein den Venezianern fern liegendes ächt religiöses Gefühl sich mit hoher Schönheit des Colorits verbinden: *Alessandro Bonvicino*, bekannter unter dem Namen *Moretto* von Brescia (c. 1500 bis 1547). Auch auf ihn übte Tizian einen bestimmenden Einfluss, doch geht die glühende venezianische Farbenpracht bei ihm in einen milderen, duftigen Silberton über, der wie ein natürlicher Ausfluss seiner zarten Empfindung erscheint. Am liebsten malte er Andachtsbilder, die durch ihren trefflichen Aufbau an Einwirkungen der Schule Rafael's mahnen. Eine Anzahl seiner schönsten Werke bewahrt noch jetzt seine Vaterstadt Brescia. Im alten Dom befindet sich von ihm eine Himmelfahrt Mariä, ein schönes Werk von inniger Empfindung, die Farbe gedämpft und doch von grosser Tiefe und Kraft. Auf die Composition hat Tizians Himmelfahrt sichtlich Einfluss geübt. Sodann ein grosses Altarbild in S. Clemente, die Madonna auf Wolken thronend, unten mehrere Heilige, besonders anmuthig und holdselig, dabei von prächtiger Farbe und zart gestimmter Harmonie. Ferner in SS. Nazaro e Celso die Krönung der Jungfrau, eins der vorzüglichsten Werke, edel angeordnet und wie im silbernen Lichte schwimmend. Ausserdem besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. eine Madonna auf dem Throne, von den grossartigen Gestalten der vier Kirchenväter umgeben, und eine andere schöne thronende Madonna mit den heiligen Sebastian und Antonius; ferner die Galerie des Belvedere zu Wien die hoheitsvolle heilige Justina mit dem knieenden Donator; endlich das Museum zu Berlin eine grosse zum Theil treffliche Anbetung der Hirten, und eins seiner poesievollsten Andachtsbilder, eine verklärte, in Lüften schwebende Madonna mit dem Kinde, der heiligen Anna und dem kleinen Johannes von lieblichen Engeln umringt. Unten knieen zwei ausdrucksvolle, von tiefster Frömmigkeit erfüllte, grossartig aufgefasste Priestergestalten; den Hintergrund bildet eine prächtige Landschaft (Fig. 429).

Noch manche andre bedeutende Künstler brachte die Schule von Venedig um dieselbe Zeit hervor. So vor allem den nach seinem Geburtsort *Pordenone* genannten Giov. Antonio Licinio Regillo (c. 1484 bis 1539), der durch die Gluth und Weichheit seiner Farbe, namentlich in der Behandlung des Fleisches, Tizian nichts nachgibt, wie er in lebensvoller Charakteristik und Grossartigkeit der Auffassung mit dem grossen Meister wetteifert.[1] Er hat auch mehrere umfangreiche Fresken im Dom zu Cremona ausgeführt, wo seit 1514 *Boccaccio Boccaccino* die Reihe der Darstellungen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 80 (V.-A. Taf. 47) Fig. 10.

über den Arkaden des Mittelschiffes mit der Verkündigung begonnen hatte. Diese Bilder sprechen durch klare Composition, schlichte Gediegenheit der Behandlung und würdige Haltung an. Neben diesem arbeitete *Francesco Bembo* in verwandtem Styl, sodann der schon etwas unruhigere, in den Farben theils flaue, theils bunte *Altobello Melone*; weiterhin in lebhafter, aber schon derberer Weise der Charakteristik *Girolamo Romanino*



Fig. 429. Heilige Familie von Moretto. Museum zu Berlin.

von Brescia und endlich *Pordenone*, der in grösserem, freierem Styl, mit glänzender Farbenpracht, aber schon stark überladen und in mehr weltlich dramatischer als kirchlicher Auffassung schildert. Immerhin gehört das ganz mit Fresken bedeckte Innere des Cremoneser Doms zu den umfangreichsten Beispielen monumentaler Malerei. — Endlich nennen wir unter den Venezianern noch den talentvollen *Paris Bordone*, 1500 bis 1570, ein Meister in frischer Auffassung des Lebens, der dem venezianischen Colorit

eine bei aller Gluth doch milde, rosige Zartheit zu geben weiss und sowohl in grossen Geschichtsbildern, wie in Portraits Vorzügliches geleistet hat. Auch der Schüler Moretto's, *Giovanni Battista Moroni* ist als ausgezeichneter Bildnissmaler (treffliche Werke in der Gal. zu Bergamo) zu nennen.

Während die übrigen Schulen Italiens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bald allgemein in Manier und Affektation verfallen, treibt die venezianische Malerei in dieser Zeit eine neue bedeutende Nachblüthe hervor, die zwar an Hoheit und Reinheit den früheren Meistern nachsteht, an Schöpferkraft aber ihnen kaum zu weichen braucht, ja sogar das Prinzip der venezianischen Schule zu neuen glänzenden Consequenzen fortführt. Der Grund dieser Erscheinung liegt nur zum Theil in der ununterbrochenen Blüthe, deren sich auch jetzt die Macht und der Wohlstand Venedigs erfreute; hauptsächlich vielmehr in der gesunden Grundlage, welche die venezianische Malerei hatte. Die idealen Typen, welche die hohen Geister Rafaels und Michelangelo's der römisch-florentinischen Kunst gegeben hatten, waren nur lebendig, so lange der tiefe Gedankeninhalt jener Meister aus ihnen hervorstrahlte; sobald diese innere Bedingung fehlte, mussten die Formen an sich seelenlos und widerwärtig manierirt werden. Anders bei den Venezianern, die sich unmittelbar an die Natur schlossen, dadurch allerdings niemals die Gedankenfülle und ideale Hoheit jener beiden Heroen erreichten, aber um so sicherer auf dem Boden lebensfrischer Wirklichkeit sich gesund und schöpferisch erhielten.

In zwei Hauptmeistern von bedeutender Begabung, rüstiger Thätigkeit und fruchtbarer Produktionskraft gipfelt diese spätere Epoche.[1] Der eine ist der Venezianer *Jacopo Robusti*, genannt *Tintoretto* (1512 bis 1594). Er besuchte zuerst die Schule Tizians, zog sich aber bald zurück und studirte nun in der ausgesprochenen Absicht, die Zeichnung Michelangelos mit dem Colorit Tizian's zu verbinden. Allerdings erreichte er dadurch eine schärfere, plastischere Formbezeichnung durch tiefere Schatten und kräftigere Modellirung; allein die Unvereinbarkeit dieser Gegensätze liess ihn meist im Colorit die Klarheit, Feinheit und Harmonie der venezianischen Schule verlieren, ohne dafür ihm einen wesentlichen Ersatz zu bieten. Allerdings gehört er zu den kühnsten und sichersten Malern, welche die Kunstgeschichte kennt; seine Bilder gehen an Zahl und Umfang ins Ungeheure, worauf besonders der Umstand wirkte, dass die Venezianer das Fresko niemals liebten und ihre grossen Prachtsäle an Wänden und Plafonds lieber mit riesigen Oelbildern schmückten. Tintoretto hat ein Erstaunliches in der Ausführung solcher Werke geleistet, und das nicht am wenigsten zu Bewundernde ist dabei, dass er in seiner guten Zeit vor der Gefahr, in rohe Dekorationsmalerei zu verfallen, sich lange zu hüten wusste. Freilich konnte es nicht fehlen, dass sein Styl nicht mehr die Höhe der tizianischen Zeit hielt, dass er nur auf grosse Masseneffekte in Licht und Schatten arbeitete und schliesslich dann doch auch in arge Dutzendmalerei versank.

Aus seiner früheren Zeit sind einige noch edle und klare Altarbilder in den Kirchen Venedigs und auch sonst in Galerien vorhanden. Auch einzelne tüchtig behandelte mythologische Gemälde kommen vor. Unter den zahlreichen Bildern, mit welchen er den Dogenpalast schmückte (Fig. 430),

[1] Denkm. der Kunst Taf. 88.

gibt es manches Treffliche, glücklich Aufgefasste und schön Gemalte. Im Saale des grossen Rathes malte er das Riesenölbild des Paradieses, 30 Fuss hoch und 74 Fuss breit, freilich schon ein ziemlich wildes Durcheinander. Bedeutende Compositionen sind die Hochzeit zu Cana in der Sakristei von S. M. della Salute und die Wunder des h. Marcus in der Sammlung der Akademie. In der Scuola di S. Rocco sieht man von ihm über ein halbes Hundert grosser Oelbilder, darunter auch eine Kreuzigung. Erfreulicher als in diesen Kolossalarbeiten erscheint er in den zahlreichen Bildnissen, die oft durch gediegene Auffassung des Lebens und vorzügliche Färbung einen hohen Rang behaupten.

Der zweite dieser späteren Meister, edler und grösser als Tintoretto, ist *Paolo Veronese*, wie er nach seiner Vaterstadt genannt wird, eigent-



Fig. 430. Allegorisches Bild von Tintoretto.

lich *P. Caliari* (c. 1528 bis 1588). Er tritt in Wahrheit das Erbe Tizians an und hält mit grossartiger Schöpferkraft und hoher Schönheit das Banner der venezianischen Kunst bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts aufrecht. Auch bei ihm ist die Auffassung nicht mehr so hoch und einfach, wie bei den früheren Meistern — er zahlte eben auch der Zeit seinen Tribut — aber sie ist doch edler, freier und schöner als bei irgend einem seiner Zeitgenossen. Er schildert das alte prächtige venezianische Leben noch einmal in seiner vollen Herrlichkeit und berauschenden Lust; eine jubelnde Festfreude spricht aus seinen grossen Bildern, ein letzter mächtiger Ton, in welchem die goldene Zeit italienischen Daseins auf immer ausklingt. Man liebte damals in den Refektorien der reichen Klöster und Bruderschaften irgend ein biblisches Mahl, besonders die Hochzeit zu Cana, malen zu lassen. In diesen Bildern durfte der Maler seine lebens-

frohe Zeit mit ihren reichen, prunkvollen Kostümen in ihren marmorschimmernden Säulenhallen unbedenklich vorführen, und Paolo that es mit einer Freudigkeit, einem Schönheitssinn, der uns noch jetzt diese blossen Scenen irdischen Gepränges mit Lust betrachten lässt. Aber auch bei ernsteren Gegenständen weiss er mit tiefer Empfindung und lebendigem Ausdruck oft eine ergreifende Wirkung hervorzubringen. Dabei sucht er freilich die Composition zu bereichern, über die Einfachheit tizianischer Werke hinauszugehen, auch im Colorit eine mannichfaltigere Abstufung, eine grössere Scala zu gewinnen, die Farben zu brechen und gewisse Uebergangstöne auszubilden, wie er denn auch einen stärkeren Nachdruck auf prunkvolle Gewänder, Schmuck, Architekturen und andere Aeusserlichkeiten legt. Aber die Klarheit, Wärme und Harmonie, die er gleichwohl seinen Gemälden zu geben weiss, sind um so bewundernswerther.

Eine Reihe der herrlichsten Gemälde aus Paolo's schönster Zeit (1560 bis 1565) enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, wo der Meister seine Ruhestätte gefunden hat. Vor allen verdient der Gang des h. Sebastian zum Richtplatze die erste Stelle. Der Vorgang ist in seiner ganzen Bedeutung eindringlich dargestellt, mit reicher und doch klarer Entfaltung einer gespannt zuschauenden Menschenmenge, dabei von wahrhaft grossartigem dramatischen Leben erfüllt. Auch die andern Gemälde an den Wänden und am Plafond dieser Kirche gehören zu seinen vorzüglichsten historischen Compositionen. Andere religiöse Votivbilder sind ruhiger gehalten, aber dennoch geht ein Zug innerer Erregung durch die Anbetenden wie durch die göttlichen Gestalten. Ein überaus schönes Bild dieser Art ist die Anbetung der Könige im Museum zu Dresden (Fig. 431). Hier ist die heilige Familie an der einen Seite in freier Gruppe angeordnet, während von der andern Seite alle Macht und Pracht der Erde in den goldbrokatfunkelnden, purpurprangenden Königen sich anbetend beugt. Ein wunderbarer Reichthum von kraftvollen Farben verschmilzt zu vollendeter Harmonie, und das Würdevolle der Gestalten, die Pracht des Colorits, die grossartige Ausfüllung des Raumes, das edle hohe Lebensgefühl, das die ganze Darstellung durchströmt, erheben das Werk zu einer der ersten Meisterschöpfungen. Auch die übrigen Gattungen von Paolo's Bildern sind in derselben Versammlung würdig vertreten. In dem barmherzigen Samariter kommt die einfach grossartige, aber glühend und prächtig behandelte Landschaft zu dominirender Geltung; in einem kleinen Christus am Kreuz, von den Seinigen betrauert, spricht sich ein tiefes Pathos der Empfindung aus, in der Findung Mosis ist ein alttestamentarischer Gegenstand durch das Zeitkostüm und poetische landschaftliche Umgebung zu einer anmuthigen Legende umgebildet; endlich bietet die Hochzeit zu Cana ein recht schönes Beispiel der grossen Gastmahldarstellungen, in denen Paolo's Kunst glänzte. Das Hauptbild dieser Art ist jedoch die im Louvre zu Paris befindliche Darstellung derselben Scene. Auf einer Leinwand von sechshundert Quadratfuss entwickelt der Meister den heitren Glanz, das festlich erregte Lebensgefühl seiner Tage; die Hauptpersonen, Christus und seine Mutter, sind ganz in den Hintergrund gedrängt und erscheinen an dieser verschwenderischen Festtafel fast wie ungebetene Gäste. Nicht viel kleiner ist das Gemälde vom Gastmahl des Levi in der Akademie zu Venedig, das durch seinen lichten Ton und die köstlichen weiten Säulenhallen ein wohliges Gefühl heitren, freien Daseins gibt. Sodann gehört zu den köst-

lichen derartigen Werken des Meisters das grosse Abendmahl des h. Gregorius vom Jahr 1572, im Refektorium des Klosters auf Monte Berico bei Vicenza, ausserdem durch vorzügliche Erhaltung von hohem Werthe. Noch eine Reihe andrer Werke derselben Art finden sich in verschiedenen Galerien und lassen über die unverwüstliche Frische des Meisters staunen, der immer neue anziehende Motive aus dem wirklichen Leben dabei einzustreuen weiss.

Auch eine grosse Anzahl mythologischer und allegorischer Bilder malte er in seiner letzten Zeit an Wänden und Decken des Dogenpalastes zu Venedig, und obgleich diese Darstellungen nicht immer rein und edel



Fig. 431. Aus der Anbetung der Könige von Paolo Veronese. Dresdener Galerie.

gefasst sind, so haben sie doch wenigstens eine prächtige Farbe und einen kraftvollen Hauch des Lebens, der alles Frostige der Allegorie vergessen macht.

Das Juwel unter den Bildern dieser Art ist ohne Zweifel die berühmte Darstellung der Familie des Darius vor Alexander, aus Pal. Pisani nach London in die National-Galerie gelangt. Der Künstler hat den antiken Gestalten die Persönlichkeiten der Familie Pisani untergeschoben in jenem freien Anachronismus seiner Zeit, der zwar gegen die Kostümtreue des Antiquars verstösst, dafür aber durch hinreissende Gewalt der unmittelbaren Wirklichkeit, verklärt durch die Zauber eines glühenden Colorits, entschädigt.

Sehen wir also diesen hochbegabten Meister in einer ganzen Gattung seiner Bilder — und gewiss den zu seiner Zeit beliebtesten — die heilige Geschichte nur noch als Vorwand zu einer prächtigen Schilderung des

Lebens benutzen, so greift ein anderer tüchtiger Künstler derselben Schule noch eine Stufe tiefer ins niedere Leben und wird dadurch der Begründer der eigentlichen Genremalerei. Dies ist der von seiner Vaterstadt *Bassano* zugenannte *Jacopo da Ponte* (1510 bis 1592), der in Venedig zuerst an Tizian's Werken sich bildete, dann aber sich eine ganz eigene, bis dahin noch nicht aufgetretene Darstellungsweise schuf. Er sucht das niedere Leben, Bauernhöfe und Hütten mit ihren derben Bewohnern, mit ihrem Vieh, Geflügel, ihrem Ackergeräth und sonstigem Beiwerk auf, stellt es mit prächtiger Farbe und keckem Pinsel dar, malt bisweilen eine heilige Geschichte oder eine Profanhistorie als Staffage hinein, lässt aber eben so gern diese Zuthat fort und erfreut sich an der derben Schilderung des niederen Daseins und selbst an der Darstellung lebloser Gegenstände. Indem er dies mit ächter Lust, mit heitrer Unverdrossenheit und einem sich immer gleich bleibenden, gediegenen Colorit zur Erscheinung bringt, kehrt er allerdings aller bisherigen vornehmen Malerei den Rücken, öffnet aber die Thore einer neuen Zeit, die dann später diesen Vorgang sich nach Kräften zu Nutzen machte. Als Gehülfen dieser Arbeiten hatte er seine vier Söhne herangebildet, und diese fünf rüstigen Meister überschwemmten dann die Galerien mit einer Fluth von Bildern, die ohne besondern Reichthum der Erfindung eine starke Familienähnlichkeit zeigen und in ihrer Weise bei einem saftig frischen Colorit eine tüchtige Auffassung niederer Lebenssphären bekunden.

FÜNFTES KAPITEL.

Die nordische bildende Kunst im 15. u. 16. Jahrhundert.

1. Die Bildnerei.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts regt sich auch im Norden jener realistische Sinn, der die Kunst des Mittelalters verdrängen und der modernen auf dem Studium der Natur beruhenden Auffassung den Sieg verschaffen sollte. Wie es scheint, waren es zuerst die zahlreichen Bildnissdarstellungen der Grabmäler, an denen das Bedürfniss nach möglichst treuer Wiedergabe des individuellen Charakters eine vollere, schärfere Ausprägung der Form zur Folge hatte. Selbst im Laufe des 14. Jahrhunderts war diese Richtung schon zu bemerkenswerthen Resultaten gekommen, wie die früher bereits erwähnten Bildhauerschulen von Tournay und Dijon beweisen. Mit der gesteigerten Uebung wuchs nun bald das Verlangen, auch den idealen Gestalten der heiligen Geschichte eine ähnliche Vollkommenheit der körperlichen Erscheinung zu geben; bald wetteiferte die Malerei mit der Skulptur

und wirkte auf letztere um so entschiedener zurück, als damals beide Künste aufs Innigste zusammenhingen. Wenn gleichwohl die nordische Plastik im Ganzen nicht die Höhe der italienischen erreicht, so liegt das theils am Mangel antiker Anschauungen, am Fehlen des für die höhere Vollendung so nothwendigen Marmormateriales, theils aber und viel mehr noch an dem zu sehr auf das Einzelne gerichteten Streben und an einer starken Hinneigung zum Phantastischen, durch welche die grosse, ruhige, harmonische Auffassung des Ganzen nach seinen wesentlichen Hauptzügen sich nur selten Bahn brechen konnte.

So zahlreich die plastischen Werke dieser Epoche sind, so unzureichend blieben bis jetzt die Untersuchungen derselben, die allerdings dadurch bedeutend erschwert werden, dass eine Unzahl von lokalen Schulen neben einander treten, und nur selten einzelne bedeutendere Meister sich wie leuchtende Mittelpunkte aus der gleichförmigen Masse erheben. Am meisten sind wir noch über die deutsche Plastik unterrichtet; spärlich dagegen nur über die der anderen Länder, deren Entwicklungsgang indess dem deutschen ziemlich zu entsprechen scheint. Das allgemeine, etwas leer und conventionell gewordene Schema der idealistischen gothischen Kunst wird fast ohne Ausnahme verlassen und dafür die Richtung auf naturgetreue, individuelle Darstellung mit einer selbst in's Extreme gehenden Einseitigkeit verfolgt. Der scharfe, bestimmte Ausdruck der Physiognomien, das Eingehen auf alle kleine Besonderheiten der Gestalt, der Haltung, selbst des Kostümlichen, die Lust am Ausprägen der verschiedenen Stoffe nach ihrer besondern Textur und Beschaffenheit sind die unmittelbaren Folgen dieser Richtung. Während die Gedanken, die Compositionen, die Anordnung im Ganzen noch mittelalterlich sind, spricht sich doch Alles in einer Formgebung aus, die mit der Tradition nichts mehr zu schaffen hat, ja sogar nicht selten einen Gegensatz mit dem ideellen Gehalt aufweist. Wo die Stoffe der heiligen Geschichte behandelt werden, dringt ein leidenschaftliches, selbst gewaltsames Element in die Darstellung, und nichts wird in dem Streben nach Affekt in dieser Zeit so gern und so häufig behandelt, wie die Passion Christi und die Martyrien der Heiligen. Dies Alles hat im Relief einen überladenen, in's Malerische gehenden Styl zur Folge, der hier ganz ohne Einfluss der Antike, rein durch die geistige Stimmung der Zeit hervorbricht und nur um so greller wirkt, da für die Einzelbildung nicht wie in Italien die antike Plastik ein edleres, harmonischeres Gesetz an die Hand gab.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnen aber die Einflüsse der neuen italienischen Plastik sich überallhin zu verbreiten. Besonders sind es die Prachtwerke, Grabmäler und andre Monumente, welche wie im Aufbau, so auch in der Ausschmückung und der Behandlung des Figürlichen die antikisirende Auffassung Italiens zuerst aufnehmen. So lange sich mit diesem modernen Idealstyl noch die frische Naturbeobachtung und charakteristisch individuelle Darstellung der nordischen Kunst verbindet, ergeben sich aus dieser Wechselwirkung manche lebensvolle, anziehende Werke. Seitdem aber, etwa gegen 1550, die natürliche Wärme und Naivetät des nordischen Sinnes erblasst und einem conventionellen, zur Manier erstarrten Classicismus unterliegt, schwindet aus den plastischen Arbeiten grösstentheils die ächte Unbefangenheit, um einer theatralischen Gespreiztheit, einer frostigen Allegorie zu weichen.

a. In Deutschland.[1]

Die Holzschnitzerei.

Am unmittelbarsten knüpfen die Holzschnitzaltäre in Technik und Inhalt an die mittelalterliche Tradition, während sie doch in der Ausdrucksweise den vollen realistischen Zug, den dramatisch bewegten, malerisch entwickelten Styl der Zeit bekunden. Der Aufbau im Ganzen bleibt der frühere, nur in noch viel freierer Entwickelung, so dass diese Werke in ihrer umfangreichen Anlage, dem massenhaften bildnerischen Schmuck, dem Schimmer der Vergoldung und leuchtender Farben als der lebendigste Ausdruck des künstlerischen Strebens ihrer Zeit erscheinen. Die Vorliebe für diese eigenthümliche Verbindung des Plastischen mit dem Malerischen steigert sich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in unglaublicher Weise, und dauert bis ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts ununterbrochen fort.

Der energische Realismus der Darstellungen verlangte vor Allem eine bedeutende räumliche Vertiefung der Schreine, in deren Abtheilungen die einzelnen Scenen vorgeführt werden. Jedes Feld erscheint demnach wie eine kleine Schaubühne mit völlig entwickeltem Terrain, mit vielfach gegliedertem landschaftlichem Hintergrund, auf dem sich in reicher, perspektivischer Abstufung die Begebenheiten mit aller Ausführlichkeit abspielen. Unverkennbar ist der Einfluss der beliebten Bühnendarstellungen jener Zeit. Die Figuren haben nur geringen Maassstab, die vordersten lösen sich nicht selten völlig frei als Statuetten ab, und die übrigen sind in starken Hochreliefs durchgeführt. Wo in einzelnen Fällen grössere Statuen, namentlich der Madonna oder andrer Heiligen, in den Hauptnischen angeordnet werden, da zeigen dieselben einen voll entwickelten plastischen Styl, der indess ebenfalls durch Malerei und Vergoldung wesentlich bedingt wird. Ein malerisches Streben ist es sodann auch, wenn in all diesem Figürlichen die Gewandung auf seltsam unruhige Weise in vielen scharfen Falten gebrochen wird und oft ins Knitterige ausartet. Theils wirkte darauf die damalige bunte Modetracht, die sich nicht schwer und bauschig genug mit ihren prunkvollen Stoffen, mit Sammt und Seide zu gebahren wusste: theils aber führte die Technik der Holzschnitzerei und der Wunsch, durch die vielfach gebrochenen Falten den Glanz des Goldes und der Farben zu erhöhen, zu dieser Manier, welche sich gleichmässig in allen Gebieten der bildenden Kunst für lange Zeit festsetzte. Je reicher und üppiger aber das Figürliche sich entfaltete, desto loser musste das architektonische Gerüst werden, das diese Werke einschloss. Daher treten denn zuerst die phantastisch geschweiften Dekorationsformen des spätgothischen Styles als Rahmen und Bekrönung der einzelnen Abtheilungen auf, bis auch hierin der Zug zum Naturalismus völlig durchbricht, und ein krauses Schnörkelwerk von Ranken und Blättern zur ausschliesslichen Geltung gelangt.

Aus der unermesslichen Fülle derartiger Werke, welche in allen Theilen Deutschlands durch die meisten alten Kirchen zerstreut sind, heben wir nur einige der bedeutendsten Arbeiten hervor. Schwaben ist vorzüglich reich an frühen Altarwerken dieser Art, unter denen der Altar des *Lucas Moser* zu Tiefenbronn vom Jahr 1432, der eine von Engeln emporgetragene h. Magdalena darstellt, zu den ältesten gehört. Eins der trefflich-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 51). Vgl. meine Gesch. der Plastik S. 516 fg.

sten dortigen Werke ist der Hochaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg an der Tauber vom Jahr 1466, der ebenfalls nur einzelne Gestalten Christi, eines Eccehomo und mehrerer Heiligen enthält, diese aber in einem bedeutsam entwickelten, ächt plastischen Style. Vom Jahr 1487 datirt ein prächtiger Marienaltar in der Wallfahrtskirche bei Creglingen; vom Jahr 1498 ein meisterlich durchgeführter Altar in der Kilianskirche zu Heilbronn. Andres Tüchtige in der h. Kreuzkirche zu Gmünd. Als vorzüglich sind ferner die Hochaltäre in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496, dem Münster zu Ulm vom Jahr 1521, und der noch spätere, zart und edel ausgeführte im Münster zu Breisach vom Jahr 1526, mit einer Krönung der Maria, zu bezeichnen. Weiterhin in der Schweiz besitzt der Dom von Chur in dem 1491 von *Jacob Rösch* angefertigten Hochaltar eins der kostbarsten, vollständigsten und entwickeltsten Werke dieser Art, das von der Passion bis zur Krönung der Jungfrau den ganzen Cyklus der heiligen Geschichten in sinniger Weise umfasst und zur Verherrlichung der Madonna verbindet.

Auch in den österreichischen Landen findet man eine grosse Anzahl solcher Werke, von denen mehrere, wie der prächtige Altar von St. Wolfgang[1] in Oberösterreich vom Jahr 1481 und der zu Weissenbach in Tyrol auf die kunstfertige Hand des Bildschnitzers *Michael Pacher* zurückgeführt werden. — Am Rhein[2] wird der Altar der Kirche zu Clausen mit seinen lebendig ausgeführten Passionsscenen als eine der tüchtigeren Leistungen aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts gerühmt. Von grosser Bedeutung sind aber besonders die beiden Altäre in der Kirche zu Calcar, sowie ein Altar in der Stiftskirche zu Xanten, ebenfalls werthvolle Arbeiten aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, sämmtlich jedoch ohne Farbenschmuck. Zahlreich und tüchtig sind auch die westfälischen Schnitzwerke, unter denen ein Altar zu Kirchlinde sich durch besonders edlen und maassvollen Styl auszeichnet. Die spätere, meist wirr überladene, übertrieben dramatische Darstellungsweise erkennt man an den kolossalen Altären der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche zu Schwerte, letzterer vom Jahr 1523. Dagegen bezeichnet der Hauptaltar der Pfarrkirche zu Vreden, als eins der reichsten und trefflichsten solcher Werke, obendrein durch die wohl erhaltene Polychromie von grossem Interesse, einen Höhepunkt dieses Styles. — Weiter im Norden muss der grosse prachtvolle Altar im Dom zu Schleswig,[3] der von 1515—1521 durch *Hans Brüggemann* gearbeitet wurde und die Scenen der Passion in energischer, lebensvoll realistischer Behandlung, jedoch ohne Farbenschmuck, enthält, als ein Hauptwerk dieser spätesten Zeit hervorgehoben werden. Auch Pommern besitzt eine Reihe solcher Schnitzaltäre, von denen ein in der Marienkirche zu Greifswald befindlicher mit einer Darstellung der Grablegung zu nennen ist. Endlich lassen sich auch in den märkischen Gegenden, in Schlesien, namentlich in Breslau und Krakau bis nach Ungarn hinein viele ähnliche Werke nachweisen.

Eine besondere Bedeutung haben sodann die fränkischen Arbeiten dieser

---

[1] Abgebildet in *Heider's* und *Eitelberger's* Mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates. Bd. I. Taf. 19. — [2] *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkm. des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bd. I. u. II. Leipzig 1857 ff. — [3] Vgl. die Abbildungen von *Böhndel* und neuerdings die photogr. Publikation mit Text von *F. Eggers*. — Genauere Nachweisungen über die deutschen Holzschnitzwerke in meiner Gesch. der Plastik.

Art, die grossentheils unter Leitung des auch als Maler thätigen *Michael Wohlgemuth* ausgeführt wurden. So der Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau vom Jahr 1479, dessen Schnitzereien die Maria mit andern Heiligen darstellen; so auch der Altar in der Ulrichskirche zu Halle vom Jahr 1488, der ebenfalls Christus und Maria mit einzelnen Heiligen enthält.

Gegen den Ausgang dieses Zeitraums blühte in Nürnberg ein vorzüglicher Meister der Holzbildnerei, *Veit Stoss* aus Krakau (c. 1438—1533), dessen frühere Thätigkeit seiner Vaterstadt angehört.[1] Als Hauptwerk seiner ersten Epoche wird der Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—1484) mit einer Krönung der Maria neben anderen, kleineren biblischen Historien gerühmt. In Nürnberg, wohin er erst im Jahr 1496 übersiedelte, sind mehrere Werke seiner Hand erhalten, die sich durch eine zarte Innigkeit und Anmuth, durch eine milde Weichheit der Form und durch einen bei aller Lebendigkeit doch klar entwickelten Reliefstyl auszeichnen. Wenn er in der kleinlichen, knitterigen Art des Faltenwurfs



Geburt Christi. Anbetung der Weisen. Krönung Mariä.

Fig. 432. Aus dem Rosenkranz von Veit Stoss.

dem Einfluss seiner Zeitrichtung sich nicht zu entziehen vermochte, so sind dabei doch die Gewänder im Ganzen in grossen Massen gedacht und in freiem Wurf durchgeführt. Seine Hauptarbeit ist der Rosenkranz der Lorenzkirche vom Jahr 1518, ein sinnvolles, anziehendes Werk.[2] In der Mitte sieht man die freien Gestalten der Madonna und des Engels der Verkündigung, umschlossen von einem ebenfalls freigeschnitzten Rosenkranz, der in einzelnen Medaillons die sieben Freuden der Maria, die Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, die Anbetung der Weisen, Christi Auferstehung, die Ausgiessung des h. Geistes und die Krönung Mariä enthält (Fig. 432). Diese Reliefs sind vorzüglich klar angeordnet, schön in den Raum componirt und von naiver, liebenswürdiger Empfindung. Unter dem Kreuze deutet die Schlange mit dem Apfel die Erbsünde an; anmuthige Engel umschweben das Ganze, das in der thronenden Gestalt Gottvaters seinen Abschluss findet. Ausserdem gehören zu den beglaubigten Werken des Meisters die ehemaligen Hochaltartafeln in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, mit Darstellungen aus dem Leben Christi und seiner

[1] Denkm. der Kunst Taf. 85 (V.-A. Taf. 51) Fig. 1 und 2. — [2] Vgl. *R. v. Rettberg*, Nürnbergs Kunstleben etc. S. 145.

Mutter, sowie vom Jahr 1526 ein grosser Christus am Kreuz sammt den Gestalten der Maria und des Johannes, in der Sebalduskirche zu Nürnberg.

Endlich ist hier noch ein sehr tüchtiger Meister der schwäbischen Schule zu nennen, *Jörg Syrlin* der ältere, dessen Hauptwerk die prachtvollen Chorstühle im Münster seiner Vaterstadt Ulm (1469—74) sind, Arbeiten des höchsten dekorativen Luxus, an denen jedoch neben der reichen Entfaltung architektonischer Zierformen eine grosse Anzahl Brustbilder von heidnischen Weisen, alttestamentarischen Patriarchen und Propheten, sowie



Fig. 433. Von den Chorstühlen Jörg Syrlin's. Ulm.

christlichen Heiligen und Aposteln, endlich auch das angebliche des wackeren Meisters (Fig. 433) und seiner Frau, in einem tüchtig durchgebildeten, kraftvollen und durch Anmuth gemässigten Realismus angebracht sind. In Stein führte er sodann 1482 den auf dem Markte zu Ulm befindlichen Brunnen, den sogenannten „Fischkasten“ aus, eine einfache gothische Pyramide mit drei stattlichen Ritterfiguren. Nicht minder tüchtig als der Vater schuf der jüngere *Jörg Syrlin* eine Reihe ebenfalls ausgezeichneter Holzschnitzarbeiten, unter denen die prachtvollen Chorstühle in der Klosterkirche zu Blaubeuren vom Jahr 1496 und der in üppig reicher Dekoration durchgeführte Schalldeckel der Kanzel im Münster von Ulm vom Jahr 1510 hervorzuheben sind. —

Steinskulptur.

Mit demselben Eifer wurde gleichzeitig auch die Steinskulptur betrieben, die sowohl an den immer zahlreicheren und prachtvolleren Grabmälern, wie bei der Ausstattung der Kirchen an Portalen, Strebepfeilern, Lettnern und Chorpfeilern häufige Verwendung fand. Einige tüchtige Werke dieser Art weisen auch hier auf eine besondre Thätigkeit und Begabung der schwäbischen Schule hin.[1] Zu den früheren Arbeiten, an denen die neue Richtung sich edel und maassvoll kundgibt, gehört eine Statue Graf Ulrichs des „Vielgeliebten", welche um 1440 gearbeitet wurde und ehemals auf dem Markte zu Stuttgart stand. Sodann bot der Ausbau der dortigen Stiftskirche während des ganzen Verlaufs des 15. Jahrhunderts, besonders gegen Ausgang desselben, der Skulptur mannichfachen Anlass zur Bethätigung (Fig. 434). Sowohl der Lettner und die prächtige Kanzel in der Kirche, als auch die originell angelegte und reich geschmückte Apostelpforte draussen sind mit Reliefs und Statuen ausgestattet, in denen die kräftig realistische Durchführung sich mit würdevoller Auffassung zu anziehender Wirkung verbindet. Aus dem Beginn des folgenden Jahrhunderts (1501) rührt der ausgezeichnete „Oelberg" bei der Leonhardskirche daselbst, ein lebensgrosser Christus am Kreuz, von Maria, Johannes und Magdalena betrauert, ein Werk, in welchem eine seltne Tiefe des Empfindens durch die energische Auffassung der Form hervorbricht. Nicht minder lebendig und vielseitig entfaltet sich noch im späteren Verlauf des 15. Jahrhunderts die Plastik an den Portalen und Pfeilern der zierlichen Frauenkirche zu Esslingen (vgl. Fig. 321 auf S. 52), sowie an den Portalen des Münsters zu Ulm. Unter den glänzendsten Werken der schwäbischen Schule sind ferner zu erwähnen: das Sakramentsgehäuse im Ulmer Münster vom Jahr 1469, der Marktbrunnen und der Taufstein in der Kirche zu Urach, letztere 1518 von einem *Meister Christoph* ausgeführt, sowie der Taufstein und das h. Grab in der Marienkirche zu Reutlingen.

Zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, die halb der Architektur, halb der Bildnerei zufallen, gehören die ebenso originell erfundene als meisterhaft ausgeführte Kanzel des Doms zu Freiberg im Erzgebirge, um 1470 gearbeitet; sodann die prächtige Kanzel des Münsters zu Strassburg vom Jahr 1486; ferner die ebenfalls ausgezeichnete Kanzel in St. Stephan zu Wien, welche um 1512 vom Meister *Pilgram* gefertigt wurde und mit trefflich stylisirten Brustbildern der Kirchenväter geschmückt ist; ferner viele reich entwickelte Tabernakel und Lettner, die man überall in Deutschland noch gut erhalten findet. Sodann gibt eine Reihe tüchtiger Grabmäler in den Rheingegenden ein anschauliches Bild von der Entwicklung des Styles. Zu den früheren gehört der Grabstein Ruprechts von der Pfalz († 1410) in der h. Geistkirche zu Heidelberg. Mehrere dieser Art bewahrt der Dom zu Mainz.[2] Das Denkmal des Erzbischofs Konrad III. vom Jahr 1434 schwankt noch zwischen dem herkömmlichen Style und einer freieren individuellen Auffassung. In dem Grabmal Diether's von Isenburg (1482) hat letztere dagegen den Sieg davon getragen und kommt in einer Reihen-

[1] *Heideloff's* Schwäbische Denkmale, mit mehrfachen Abbildungen. — [2] Trefflich publicirt von *H. Emden*, der Dom zu Mainz und seine Denkmäler in 36 Photographien. Mainz 1858.

folge späterer Monumente immer mehr zur Geltung. Manches sodann noch in andern Kirchen.

Von grossem Werth ist weiterhin der bald nach 1468 entstandene Grabstein König Ludwigs des Baiern in der Frauenkirche zu München, bei aller realistischen Genauigkeit voll Adel und freiem Fluss der Linien. In Augsburg besitzt das Maximiliansmuseum einige Steinreliefs dieser Epoche, welche von reinem Schönheitssinn zeugen.



Vom Apostelportal.



Vom Lettner.

Fig. 434. Statuen aus der Stiftskirche in Stuttgart.

Einen der bedeutendsten Meister dieser Zeit brachte die fränkische Schule in Adam Krafft hervor, der bis 1507 lebte[1] und hauptsächlich in Nürnberg thätig war. Energische Auffassung des Lebens, scharfe Ausprägung der Form und ein Zug gemüthvoller Innigkeit, der oft zu rührendem Ausdruck sich steigert, charakterisiren seine Werke. Die etwas überfüllte Anordnung, die unruhig gebrochenen Gewänder sind ein Tribut, den alle gleichzeitigen Meister mehr oder minder dem wunderlichen Geschmack ihrer Umgebung entrichten. Dazu kommt bei Krafft noch eine gewisse derbe Gedrungenheit der Gestalten. Seine früheste bekannte Arbeit sind die

[1] *R. v. Rettberg*, Nürnbergs Kunstleben S. 50. — Denkm. der Kunst Taf. 85. (V.-A. Taf. 51) Fig. 4—6. — Neue musterhafte Publikation von *F. Wanderer*, Adam Krafft und seine Schule. Nürnberg. Fol.

sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhof (Fig. 435), in denen er das siebenmalige Hinfallen Christi unter der Kreuzeslast in kräftigem Relief mit grosser Lebendigkeit und ergreifender Energie des Ausdrucks geschildert hat (Fig. 436). Zu diesem bedeutenden Werke gehört auch am Eingang des Johanniskirchhofes der Schädelberg mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern, eine Scene voll dramatischen Ausdrucks, Gestalt und Antlitz des Erlösers in edler Empfindung durchgeführt. Von den Gruppen, welche das Kreuz umgaben, sind nur Maria und Johannes, obendrein stark verwittert und beschädigt, erhalten. Zu erschütternder Tiefe der Empfindung entfaltet sich sein Styl in den Reliefs der Passionsgeschichte, die er 1492 für das Schreyer'sche Grabmal am Aeusseren von S. Sebald ausführte, besonders die Grablegung Christi voll inniger Beseelung. Ehrfurchtsvoll haben Joseph von Arimathia und



Fig. 435. Sechstes Stationsbild Krafft's. (Nach Wanderer.)

Nikodemus den Leichnam des Herrn gefasst und sind eben im Begriff, ihn dem Sarkophag anzuvertrauen; da bricht der Schmerz der verlassenen Getreuen unaufhaltsam hervor, am leidenschaftlichsten in Magdalena, die mit gerungenen Händen am Fussende des Grabes niedersinkt, am tiefsten in der Mutter, die noch einmal ihre Lippen auf die todesstarren Züge des geliebten Sohnes presst. Etwas später, 1496, entstand als ein Nachklang dieser Darstellungen die vereinzelte Passionsscene des unter dem Kreuz zusammenbrechenden Erlösers, welche man in S. Sebald am ersten südwestlichen Pfeiler des Schiffes sieht. — Eins der kunstvollsten Werke des Meisters ist das zu 64 Fuss aufsteigende steinerne Sakramentsgehäuse der Lorenzkirche, das er von 1496—1500 ausführte. Der Unterbau ruht auf drei knieenden kräftigen Figuren, die den Meister selbst sammt zwei Gehülfen darstellen. Von hier schiesst eine schlanke, kühn aufstrebende gothische Pyramide empor, mit Statuetten und Reliefscenen der Leidensgeschichte geschmückt, am oberen Ende in eine rundgebogene Spitze auslaufend. Während

der Arbeit an diesem grossen Denkmal entstanden noch einige andre kirchliche Werke, unter welchen das Pergersdörfer'sche Grabmal in der Frauenkirche von 1498 wohl den ersten Rang einnimmt. Es zeigt die Madonna mit dem Kinde, als Helferin der Christenheit, von zwei Engeln gekrönt, während andre Engel den Mantel der Muttergottes weit über die zu ihren Füssen knieenden Repräsentanten der ganzen Christenheit und die Familie Pergersdörfer ausbreiten. Ein Strahl von himmlischer Herrlichkeit erfüllt die ebenso grossartige als liebliche Gestalt der Maria und das holdselig lächelnde Kind. Am Choreingang der Frauenkirche zeugt sodann die Krönung der Jungfrau ebenfalls von der Hand des Meisters, und denselben Gegenstand wiederholte er 1501 in dem grossartigen Hochrelief des Landauer'schen Grabmals in der Aegidienkirche.



Fig. 436. Detail aus dem Passionsbilde Krafft's. (Nach Wanderer.)

Mit wie frischer, lebensvoller Naivetät der Meister auch in das gewöhnliche Dasein zu greifen wusste, bewies er an dem anziehenden Relief der Stadtwaage vom Jahr 1497. Der Wägemeister steht in der Mitte und beobachtet gewissenhaft das Schwanken des Balkens, unter welchem der Spruch „Dir als ein andern" die Gewähr strenger Rechtlichkeit verheisst. Während links der Knecht im Begriff ist, noch ein Gewicht hinzuzusetzen, langt gegenüber der Kaufherr, dessen Waarenballen versteuert werden soll, zögernd in die Geldtasche. Es ist nicht möglich, anschaulicher, trefflicher, bezeichnender den Vorgang zu geben. (Fig. 437.) — Am Abend seines Lebens griff er noch einmal zum Thema der Passionsgeschichte zurück und schuf in demselben Jahre (1507), in welchem er zu Schwabach im Spital starb, die aus fünfzehn lebensgrossen Figuren bestehende Gruppe der Grablegung Christi in der Holzschuher'schen Kapelle auf dem Johanniskirchhof. Joseph von Arimathia, dem der Meister seine eigenen würdevollen

Züge gegeben hat, hält in tiefer Erregung den edlen Leichnam des Herrn. Die Nebenfiguren sind etwas geringere Arbeit, wahrscheinlich von Gesellenhand.

In Würzburg lebte um dieselbe Zeit als ebenfalls sehr tüchtiger Meister *Tilmann Riemenschneider*[1] (c. 1460 bis 1531), dessen Styl freilich nicht die Kraft der Nürnberger Schule, dafür aber, innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmacks, eine rührende Innigkeit und Weichheit der



Fig. 437. Relief an der Nürnberger Stadtwaage von A. Krafft.

Empfindung erreicht. Tüchtige Arbeiten sind die Statuen von Adam und Eva und der Apostel an der Frauenkirche in Würzburg, zum Theil von würdevoller Charakteristik. Seine Madonnenbilder, in der Neumünsterkirche daselbst und in der Wallfahrtskapelle, zu Volkach, sind von liebenswürdiger Zartheit bei einer gewissen Fülle der Form. Elegische Töne des Schmerzes schlägt der Meister in den Darstellungen der Beweinung des todten Christus an, deren er eine für die Kirche zu Heidings-

[1] *C. Becker*, Leben und Werke des Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Leipzig 1849.

feld, eine andere, reicher componirte für die Kirche zu Maidbrunn (1525) schuf. Von 1499—1513 arbeitete er das Marmorgrabmal Kaiser Heinrich's II. und seiner Gemahlin Kunigunde für den Dom von Bamberg. Beide Gestalten sind in würdiger Auffassung auf dem Deckel des Sarkophags ruhend dargestellt, sodann die Seiten des letzteren mit Reliefscenen aus ihrem Leben in frischer, kräftig realistischer Behandlung geschmückt. Aus etwas früherer Zeit, nach 1495, stammt das ebenfalls treffliche Marmordenkmal Bischof Rudolph's von Scherenberg im Dom zu Würzburg, welches unter einem gothischen Baldachin die tüchtig individualisirte Gestalt des Bischofs in etwas schwerer, harter Gewandung zeigt. Dagegen erreicht der Meister in einem ebendort befindlichen, nach 1519 entstandenen Marmorgrabmal des Bischofs Lorenz von Bibra eine grossartige Würde und besonders gediegene Durchführung, wie denn hier auch bereits die moderne antikisirende Architektur sich in der Gesammtfassung geltend macht.

Wohl das stattlichste Grabmonument der ganzen Epoche ist das Marmordenkmal Kaiser Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien, welches 1467 durch Meister *Niclas Lerch* aus Leiden begonnen, nach dessen Tode aber von Meister *Michael Dichter* fortgesetzt und 1513 vollendet wurde. Die Gesammtanlage erscheint ebenso originell wie grossartig durchdacht, indem auf einem breit vorspringenden, hohen, mit Statuetten und Reliefs geschmückten Fuss sich der ebenfalls reich mit Bildwerken bedeckte Sarkophag erhebt, auf welchem die würdig und bedeutend aufgefasste Gestalt des Kaisers in vollem Ornate mit Scepter und Reichsapfel ausgestreckt liegt. Obwohl im Einzelnen noch gothische Details zur Anwendung gekommen sind, hat die Composition im Ganzen eine Klarheit, Ruhe und Uebersichtlichkeit, die schon an die Auffassung der Renaissance erinnern.

Andre deutsche Grabmäler aus etwas vorgeschrittener Zeit des 16. Jahrhunderts gehen in der Anordnung des Ganzen entschieden auf die Formen der Renaissance ein und wissen damit im Figürlichen noch die ganze individuelle Frische und Mannichfaltigkeit der bisherigen Darstellungsweise zu verbinden. So das schöne Grabmal des Johann Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard, vom Jahr 1548; so aus etwas früherer Zeit die Grabmäler zweier Erzbischöfe im Dom zu Trier; ferner vom Jahre 1547 das Monument Erzbischof Albrechts im Dom zu Mainz, mehrere Grabmäler in der Kirche zu Wertheim und manches Andere. In der letzten Zeit des Jahrhunderts nimmt gerade in solchen Werken eine dekorative Gesammtbehandlung im Sinne der italienischen Renaissance überhand und weist dieselben bereits dem folgenden Zeitraum zu.

Erzarbeiten.

Für die deutsche Erzarbeit dieser Epoche tritt keine Schule so bedeutend hervor, wie die Nürnbergische, wie denn überhaupt diese alte Reichsstadt in der Mannichfaltigkeit ihres künstlerischen Schaffens für Deutschland fast die Stellung einnimmt, wie Florenz für Italien. Auch hier war es in gleicher Weise das Streben nach einer allseitig durchgebildeten, charaktervollen Formausprägung, was den verschiedenen Leistungen der Nürnberger Meister als gemeinsamer Grundzug eigen ist. Nirgends erreichte diese Richtung aber jene Vollendung, jenen Adel der Auffassung, jene Feinheit der

Durchführung, wie gerade in den Bronzewerken. Eine feste Schultradition legte in der Künstlerfamilie *Vischer* die Basis zu dieser Entfaltung, und die besondre Begabung eines vorzüglich bedeutenden Meisters führte das Streben der Schule zu einem Höhenpunkte, den in gleicher Weise das übrige Schaffen der nordischen Kunst kaum sonst erreicht hat. Das früheste bekannte Werk der Schule ist das bronzene Taufbecken der Stadtkirche zu Wittenberg, 1457 durch *Hermann Vischer* den älteren gearbeitet.[1] Seine Gesammtform ist gothisch, mit mancherlei zierlichem Ornament versehen; wichtig sind aber besonders die Figuren der Apostel, welche dasselbe umgeben, weil in ihnen theils ein glücklicher Nachklang der einfachen Linienführung gothischer Werke, theils eine bewusste, selbständige Aufnahme antiker Gewandmotive sich zu erkennen gibt.

Der Hauptmeister der Nürnberger Schule und einer der grössten der ganzen deutschen Kunst ist aber der Sohn jenes Hermann, der berühmte *Peter Vischer*, von dem wir wissen, dass er 1489 Meister wurde und 1529 starb.[2] Unter allen gleichzeitigen kunstbegabten Meistern, selbst Albrecht Dürer nicht ausgenommen, hat er den freiesten Blick, der ihn befähigt, sich über die engen Schranken des Zeitgeschmackes zu erheben und in rastlosem Streben eine Reinheit und Lauterkeit, eine Würde und einen Adel des Styles zu erreichen, welcher in jener ganzen langen Epoche in nordischen Landen vereinzelt dasteht. Das früheste sichere Werk seiner Hand ist das im Jahr 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom von Magdeburg: ein mit den Apostelfiguren und andrem Bildwerk geschmückter Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Erzbischofs ruht. Hier geht der Meister mehr als in irgend einer anderen Arbeit auf die derbe Art der Charakteristik, die scharfe Behandlungsweise der gleichzeitigen Nürnberger Kunst ein, verräth jedoch in den Apostelfiguren schon seinen eigenen grossen Schönheitssinn. Auch die um dieselbe Zeit, 1496, ausgeführte Grabplatte des Bischofs Johann im Dom zu Breslau neigt in der Auffassung nach derselben Seite. Andre Monumente dieser früheren Epoche, die jedoch nicht mit Gewissheit auf unseren Meister zurückzuführen sind, zeigen dagegen ein freies Fortschreiten in dem einfacheren, reineren Style seines Vaters. Manches ist, nach den Entwürfen Anderer, in der Vischerschen Hütte nur gegossen worden; so das Denkmal Bischof Georgs II. im Dom zu Bamberg, 1506 vollendet, das in der Auffassung sich jener älteren Weise anschliesst.

Mit dem berühmten Hauptwerk des Meisters, dem Sebaldusgrab in der Kirche des Heiligen zu Nürnberg,[3] das er von 1508 bis 1519 mit seinen fünf Söhnen ausführte, tritt eine entschiedene Wendung in seiner künstlerischen Richtung hervor. Schon im Jahr 1488 war — wie es scheint von seiner Hand — ein Entwurf dazu gemacht worden, der ohne Grund dem Veit Stoss zugeschrieben worden ist. Darnach wäre das Monument ein schlanker, mit drei Pyramidenspitzen aufstrebender Bau in schematisch conventionellem gothischem Styl geworden. Wenn es (wie man in völlig unbegründeter Weise vermuthet hat) bloss ökonomische Rücksichten waren,

---

[1] Abbildungen in *Schadow's* Denkmälern Wittenbergs. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 65 (V.-A. Taf. 51) Fig. 7—11. Neueres Prachtwerk in Photogr. mit Text von *W. Lübke*. Nürnberg. Soldan. Fol. — [3] Gestochen von *Reindel*. — Vgl. Denkm. der Kunst Taf. 65 Fig. 7—10.

welche diesem Projekt die Ausführung versagten und dagegen das jetzt vorhandene begünstigten, so dürfen wir dies als einen der glücklichsten Umstände preisen; denn ihm, nächst dem gereifteren entwickelteren Kunstsinn des Meisters verdanken wir ein Werk, das ebenso einzig in seiner Art dasteht, während jenes andere nur eins von vielen gleichartigen geworden wäre. Schon die Gesammtconception des Werkes zeigt den Meister in seiner

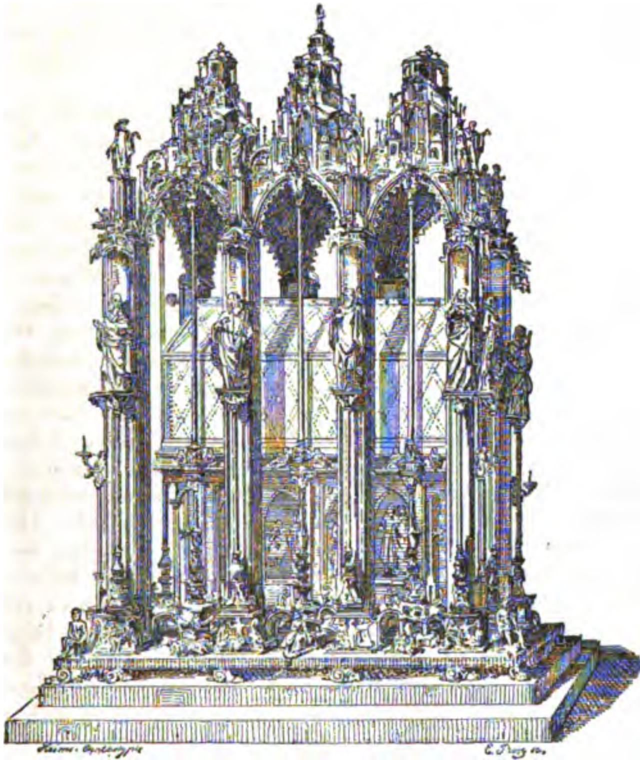


Fig. 438. P. Vischer's Sebaldusgrab.

vollen Freiheit und Selbständigkeit.[1] Der aus früherer Zeit stammende Sarkophag ruht auf einem Untersatze, dessen Flächen mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen geschmückt sind. Dieser Kern des Denkmals ist überbaut von einem auf acht schlanken Pfeilern emporsteigenden luftigen Gehäuse, das von drei reichen Baldachinen bekrönt wird. Wie letztere eine freie Nachbildung ähnlicher an Monumenten des 13. Jahrhunderts häufig vorkommender Bekrönungen sind, so hat das Ganze im Aufbau die schlanken, leichten Dispositionen des gothischen Styls, während die Form-

[1] Wesshalb es von wunderlicher Einseitigkeit zeugt, wenn Rettberg davon sagt, dass es „ziemlich willkürlich und geschmacklos beschnitten und zugestutzt" worden sei. Siehe Nürnbergs Kunstleben S. 150.

bildung im Einzelnen die zierlichste Renaissance zeigt (Fig. 438). Diese verschiedenen Elemente sind aber so geistreich, frei und lebendig mit einander verschmolzen, dass das Werk schon in dieser Hinsicht bewundernswürdig erscheint. Noch mannichfaltiger glänzt der Genius des Meisters indess in dem überaus reichen plastischen Schmuck, mit dem er vom Sockel bis zur obersten Spitze das Denkmal bekleidet hat.

Die Reliefs an den Flächen des Untersatzes (vergl. Fig. 439) sind von einer Anmuth und Naivetät, dabei von einer Einfachheit der Behandlung, von einer richtigen Auffassung des Reliefstyls, dass sie darin im Norden wie selbst in Italien kaum ihres Gleichen finden. Das Gehäuse sodann ruht — eine sinnige Idee des Künstlers — auf zwölf Riesenschnecken, die es auf dem Rücken ihrer starken Schalen tragen, und zeigt am reich



Fig. 439. Relief vom Sebaldusgrabe. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen.

verzierten Fusse eine Fülle trefflich ausgeführter Figürchen, liegende Löwen, allerlei mythologische Fabelwesen, Nymphen und Genien, antike und alttestamentarische Helden und die allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden. Auch im Uebrigen sind Gesimse, Zwickel und andre Stellen mit allerlei kleinen Geschöpfen bevölkert. An den vier Ecken sind Leuchterhalter in Gestalt von fabelhaften Meerjungfern angebracht, die gleich dem Uebrigen eine vollendete Anmuth und Leichtigkeit in Erfindung und Ausführung haben. Sodann folgen an den schön gegliederten Pfeilern in kleinen Nischen die Gestalten der Apostel, in denen der Meister den höchsten Adel, die vollendete Freiheit und Grösse des Styles erreicht hat. In dem edlen Schwunge der Gewänder klingt geläutert und verklärt der Idealismus des 14. Jahrhunderts nach, begegnet sich mit klassischer Einfachheit und Feinheit der Empfindung, mit vollendeter Kenntniss des natürlichen Orga-

nismus und gibt der bedeutsamen Charakteristik eine hoheitvolle Schönheit, wie sie sich in verwandter Weise nur bei Lorenzo Ghiberti findet (vergl. Fig. 440). An der einen Schmalseite des Untersatzes hat der Meister die einfache würdige Gestalt des h. Sebald, an der andern sich selbst in ansprechender volksthümlich schlichter Erscheinung mit Kappe und Schurzfell angebracht. Die Pfeiler laufen nicht wie beim gothischen Styl in Fialen aus, sondern sind mit zwölf Prophetenstatuetten bekrönt; auf dem mittleren Baldachin aber, dem höchsten Punkte des Ganzen, steht das Christuskind

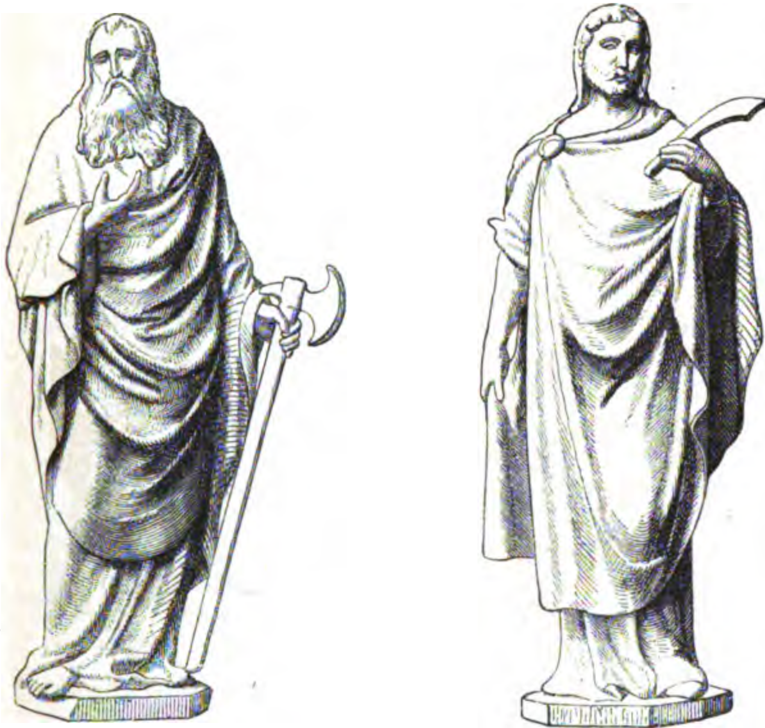


Fig. 440. Apostel vom Sebaldusgrab.

mit der Weltkugel. So hat der Meister den tiefsinnigen Gedankencyklus und den Idealismus des Mittelalters einerseits mit dem Streben seiner Zeit nach lebenswahrer Charakteristik, andrerseits mit der Anmuth antiker Formen und Ideen zu einem Ganzen von entzückender Harmonie verschmolzen.

Noch entschiedener geht Vischer in seinen späteren Werken auf die antikisirende Richtung ein, wie sie damals schon durch unzählige künstlerische Eindrücke aller Art sich weit über Italien hinaus verbreitet hatte; aber auch jetzt gehört er zu den seltnen Meistern, die darum nichts von ihrem Eigenen, von der Naivetät und lebensvollen Frische ihrer heimischen Kunst aufgeben. Es war eben in ihm ein Zug innerer Verwandtschaft mit

jener Kunst, der ihn von Anbeginn seines Schaffens von der Excentricität, der Phantastik, den oft schrullenhaften Absonderlichkeiten seiner deutschen Zeitgenossen ferngehalten hatte. Eins seiner vollendetsten Werke ist das herrliche Relief im Dome zu Regensburg,[1] vom Jahr 1521, Christus, der die trauernden Schwestern des Lazarus beschwichtigt, rührend in seiner schlichten Wahrheit, voll tiefen Ausdruckes und von schöner klarer Anordnung, einfacher im Reliefstyl als Ghiberti und doch fast so edel und frei in allem Uebrigen. Nicht minder ist ein Relief der Krönung Mariä aus demselben Jahre, das im Dom zu Erfurt und in einer Wiederholung in der Schlosskirche zu Wittenberg vorkommt, voll edler Empfindung und idealer Schönheit. Ferner sind noch zwei Grabdenkmäler aus der letzten Zeit des Meisters zu nennen: das des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, 1525 noch bei Lebzeiten des Fürsten gefertigt, und das besonders würdevolle und meisterhaft vollendete Monument Kurfürst Friedrichs des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg, vom Jahr 1527. Wie Peter Vischer endlich auch antike Stoffe gelegentlich selbständig behandelte, zeigen eine Statuette des Apollo in der Kunstschule zu Nürnberg, lebendig und frisch, wenngleich in der Formgebung etwas hart, und ein Relief mit Orpheus und Eurydice, in der Kunstkammer des Museums zu Berlin.

Ausser diesen zahlreichen und bedeutenden Werken sind nun noch einige anzuführen, die zwar ebenfalls aus der Werkstatt des Meisters hervorgingen, aber nicht so unbedingt auf seine eigne Hand weisen, auch eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung verrathen. Dahin gehören die Grabmonumente hennebergischer Grafen in der Kirche zu Römhild bei Meiningen,[2] das nach 1480 entstandene des Grafen Otto IV., vielleicht ein Jugendwerk des Meisters, und vorzüglich das nach 1507 gefertigte Hermanns VIII. und seiner Gemahlin Elisabeth, bei denen die Charakteristik der Hauptgestalten überaus bedeutend erscheint und wohl sicher auf Peter Vischer selbst zurückzuführen ist. Ferner das Doppeldenkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin, das die Jahreszahl 1530 und den Namen des *Johann Vischer* trägt, dessen älteren Theil man aber dem grossen Meister wird absprechen müssen. Endlich die zum Theil schöne Platte mit der Grablegung Christi in der Aegidienkirche zu Nürnberg vom Jahr 1522, deren Entwurf indess wie auch die Ausführung des unvergleichlich schön im flachen Relief verkürzten Christusleichnams auf den Meister selbst zurückweist. Der eben genannte *Johann Vischer* fertigte 1530 das edle Bronzerelief einer Maria, das die Stiftskirche zu Aschaffenburg bewahrt. Von einem anderen Sohne, *Hermann Vischer*, dem jüngeren, stammt dagegen das schöne Grabmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg, aus dem Jahre 1534, freilich nicht mehr ganz frei von Manier in der Behandlung des Gewandes. Diese Richtung prägt sich noch etwas stärker aus in dem Grabmal Bischof Sigismunds von Lindenau († 1544) im Dom zu Merseburg, welches nach dem Monogramm demselben Künstler angehört. Von Hermann wissen wir auch, dass er in Italien gewesen und von dort eine Anzahl von Zeichnungen mitgebracht hat, so dass auch von dieser Seite eine direkte Verbindung mit der Kunst

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 65 Fig. 1. — [2] *Döbner*, die ehernen Denkmale in der Stiftskirche zu Römhild etc. Mit Abbildungen. München 1840.

des Südens verbürgt ist. Endlich scheint Peter Vischer noch das um 1510 entstandene Grabmal des Grafen Eitel Friedrich von Zollern und seiner Gemahlin Magdalena von Brandenburg in der Stadtkirche zu Hechingen anzugehören, welches dem späteren Römhilder Denkmale nahe verwandt, in Schönheit und Freiheit der Behandlung ihm ebenbürtig ist. Ob das gleichzeitige Monument des Kardinals Friedrich im Dom zu Krakau ebenfalls aus der Vischer'schen Werkstatt hervorgegangen ist, muss einstweilen dahingestellt bleiben.

Dagegen ist wohl kein Zweifel, dass die beiden kolossalen Erzbilder König Arthur's und Theodorich's am Denkmal Kaiser Maximilian's in der Stiftskirche zu Innsbruck Peter Vischer's Hand ihre Entstehung verdanken.[1] Dies Monument, eins der umfangreichsten und prachtvollsten plastischen Denkmale der Welt, wurde seit 1508 nach einer Idee des kunstliebenden Kaisers unter Leitung seines Hofmalers *Gilg Sesslschreiber* von Augsburg begonnen. Zunächst nahm man die 28 ehernen Kolossalbilder von Vorfahren des kaiserlichen Hauses und von halb sagenhaften Heldenkönigen des frühen Mittelalters in Angriff, welche in feierlichem Reigen das eigentliche Denkmal umgeben. Die edelsten von diesen sind die mit 1513 bezeichneten Bilder Arthur's und Theodorich's, deren elegante Haltung, feine Verhältnisse und vollkommene Ausführung (letzteres namentlich bei Arthur) sie als Peter Vischer's Werke bewähren. Ausserdem ist die Mehrzahl der weiblichen Gestalten durch anmuthige Haltung, reich damascirte und weich fliessende Gewänder ausgezeichnet. Von ihnen gehören nach Schönherr's Untersuchungen die einfach edle Eleonora, Cimburgis, Kunigunde und Maria von Burgund Meister Gilg an. Von den männlichen Statuen arbeitete er König Philipp, Herzog Ernst, Theodobertus, König Rudolph und den knieenden Kaiser Maximilian, der später neu gegossen wurde. Ausserdem hat derselbe Meister zu Herzog Karl und Philipp von Burgund die Zeichnungen angefertigt. Alle diese Werke gehören zu den vorzüglicheren der Reihenfolge. Die übrigen, namentlich die grösstentheils minder gelungnen, theils schwerfällig derben, theils nüchternen oder phantastischen, aber durchweg in staunenswerth reichen Trachten ausgeführten ritterlichen Standbilder sind nach der 1518 erfolgten Entlassung des genialen aber leichtsinnigen Künstlers von Anderen ausgeführt worden. Als Giesser werden *Steffen* und *Melchior Godl*, sowie *Gregor Löffler* hauptsächlich genannt. Letzterer goss noch 1549 das von *Christoph Amberger* entworfene Standbild Chlodwig's. Die Arbeit rückte bei dem Umfang des Werkes nur langsam vor, und das Ganze fand erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seinen Abschluss. Denn es kamen ausserdem noch 23 etwa zwei Fuss hohe Erzbilder von Heiligen des österreichischen Hauses dazu, welche ursprünglich wohl unmittelbar mit dem Denkmal verbunden werden sollten, jetzt aber in der Silberkapelle derselben Kirche getrennt aufgestellt sind. Auch diese zeigen sich, wenngleich ohne besondere Feinheit der Auffassung, doch als tüchtige, lebensvolle Werke. Zuletzt wurde das prachtvolle Marmor-Kenotaphium ausgeführt, auf welchem die edle, innig bewegte Erzstatue des im Gebete knieenden Kaisers angeordnet ist. Letztere, sowie die in einem antikisirenden Style fein behandelten Statuen der vier Kardinal-

---

[1] Nach neuerdings von mir angestellten und veranlassten Untersuchungen. — Vgl. darüber meine „Gesch. der Plastik". II. Aufl. — Denkm. der Kunst Taf. 86 Fig. 2.

tugenden, welche den Kaiser umgeben, wurden von *Alexander Colin* aus Mecheln entworfen und von *Hans Lendenstrauch* aus München 1572 gegossen, worauf das Kaiserbild 1582 durch einen Italiener *Lodovico Scalza*, genannt *del Duca*, „umgegossen" wurde. Colin führte endlich auch 20 von den Marmorreliefs aus, welche das Monument bekleiden, und von denen die vier ersten von *Gregor* und *Peter Abel* aus Cöln herrühren. Diese
414 Werke, Heldenthaten und glänzende Vorgänge aus dem Leben des Kaisers enthaltend, sind allerdings im Sinne der Zeit rein malerisch in gedrängter Anordnung componirt, erfreuen aber durch die zierlich saubere Miniaturausführung sowie durch manchen frischen, lebensvollen Zug und blendende Virtuosität der Meisselführung. So steht denn das ganze gewaltige Monument einzig in seiner Art da.

Ein grossartiges Gesammtdenkmal der Plastik dieser Zeit sind sodann die Grabmäler sächsischer Fürsten im Chor des Doms zu Freiberg. Sie beginnen mit Heinrich dem Frommen († 1541) und enthalten in einer reichen Marmorarchitektur der Renaissance sechs vergoldete Bronzestatuen von Fürsten und Fürstinnen, sowie die Gestalten der Caritas und Justitia, tüchtige Arbeiten, zum Theil von höchst lebendiger individueller Fassung, die sich jedoch auch hier dem allgemeinen Idealstyle schon zuneigt. — So geht auch auf dem Gebiete des Erzgusses in den späteren Decennien des Jahrhunderts jener Umschwung vor sich, den wir oben bereits als einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Plastik bezeichneten, und dessen Denkmale dem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben.

b. In Frankreich, Spanien und England.

Die bildende Kunst der anderen ausseritalienischen Länder bedarf noch vielfacher Studien und Forschungen, ehe wir einen zusammenhängenden Ueberblick über ihre Entwicklung zu gewinnen vermögen. Einstweilen gehen wir den vereinzelten Notizen nach, die darüber vorliegen.

In **Frankreich**[1] sind die Einflüsse des Realismus schon durch die früher erwähnten Werke zu Dijon für den Ausgang des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Im Laufe der folgenden Epoche steigert sich dies Streben zu eigenthümlicher Kraft und Bedeutung, verbindet sich jedoch manchmal mit einer liebenswürdigen Weichheit und Milde des Ausdrucks. Sodann dringt in die Gesammtauffassung mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts die italienische Renaissance ein, welche besonders an Grabmonumenten mit Opulenz und Würde gehandhabt wird. Von Schnitzarbeiten ist manches an reich durchgeführten Chorstühlen vorhanden; so in der Kathedrale zu Amiens vom Jahr 1508, ausgeführt durch *Jean Trupin*, und in manchen anderen Kirchen. Die Steinskulptur entwickelt sich zu grosser Ueppigkeit und Pracht theils an den für die Ausschmückung der Chorschranken ausgeführten Reliefs, welche meistens wie in der Kathedrale von Chartres und noch mehr in der von Amiens (um 1531) eine unruhig überfüllte Anordnung verrathen; vorzüglich aber sind es einzelne überaus luxuriöse Grabmonumente, in denen sich der Realismus oft edel und maassvoll entfaltet. Zu den früheren dieser Werke gehört das seit 1444 entstandene,

[1] Denkm. der Kunst Taf. 86. — Vgl. meine „Gesch. der Plastik". II. Aufl.

1461 noch nicht vollendete Grabmal des Herzogs Johann ohne Furcht und seiner Gemahlin, welches aus der Karthause zu Dijon in das dortige Museum gelangt ist. Seit 1504 entstanden die prächtigen Fürstengräber in der Kirche von Brou, die eben so sehr durch die vollendete Zartheit der Durchführung, wie durch die tief gemüthvolle Auffassung fesseln. Nicht minder kostbar und kunstreich ist das Doppelmonument der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen, welches nach 1510 in eigenthümlicher Verschmelzung mittelalterlicher und antikisirender Behandlung von *Roullant de Roux* gefertigt wurde. Sodann aus etwas späterer Zeit (gegen 1530) das Grabmal Louis' XII. und seiner Gemahlin Anna von Bretagne in S. Denis bei Paris, ein Werk des ausgezeichneten *Jean Juste* von Tours. Hier tritt die für solche Monumente in Italien ausgebildete Anordnung in glänzender Prachtentfaltung auf. Das Denkmal besteht aus einem offenen Arkadenbau, auf dessen oberer Plattform die beiden ausdrucksvoll edlen Marmorstatuen der Verstorbenen knieen. Durch die Arkadenbogen aber fällt der Blick auf die in furchtbarer Wahrheit des Todes ausgestreckt daliegenden Gestalten Beider, die in schneidender Absichtlichkeit wie über Leichen genommene Abgüsse ausgeführt sind. Hier tritt der nordische Realismus in seiner herbsten Schärfe hervor. Apostelstatuen und andres bildliche Beiwerk von geringerer Hand schmückt den Unterbau. Früher schuf derselbe Meister in der Kathedrale von Tours die zarten, liebenswürdigen Grabstatuen von zwei frühverstorbenen Prinzen des königlichen Hauses. Endlich dürften ihm die unübertrefflich edlen Grabgestalten des Ministers Louis de Poncher und seiner Gemahlin Roberte Legendre, im Museum des Louvre, angehören.

Die antikisirende Richtung, welche hier schon zur Geltung gelangt, und deren Aufnahme durch den Einfluss zahlreich aus Italien berufener Künstler vermittelt wurde, bricht sich nun gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts immer ausschliesslicher Bahn. Immer vereinzelter werden jene Werke, welche in Anschauung und Formcharakter mit dem Mittelalter verwandt sind, wie eine Gruppe der Grablegung vom Jahre 1545 in der Krypta der Kathedrale von Bourges, oder wie die Arbeiten eines bescheidenen Künstlers der Provinz, *G. Richier*, von welchem man einen Kalvarienberg in der Kirche von Hatton-le-Châtel (1523) und von späterem Datum (nach 1544) in S. Etienne zu Bar-le-Duc das Grabmal Herzogs René von Chalons sieht. Die Mehrzahl der Künstler wird vom Hofe beschäftigt und schliesst sich daher dem dort beliebt gewordenen Renaissancestyl an. So der bedeutende *Pierre Bontemps*, welcher 1552 das Grabmal Franz I. in S. Denis arbeitete, dessen Ausführung, nach dem Muster des Grabes Louis XII., jenes an Pracht noch überbietet. Namentlich waren es sodann die glanzvollen Arbeiten für die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau, an welchen sich eine Anzahl tüchtiger Künstler betheiligten und heranbildeten, die man unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau" zusammenfasst. Der Hauptmeister ist *Jean Goujon* (—1572), dessen plastische Werke eine vollendete Anmuth in weicher, eleganter Formbehandlung erreichen. Von ihm rühren die zart und edel durchgeführten Reliefs vom Brunnen „des innocents" im Museum des Louvre zu Paris; von ihm ferner die etwas gezierte Darstellung der Geliebten Heinrichs II., Diana von Poitiers, die als wirkliche Diana ganz nackt in der Auffassung jener Zeit neben einem prächtigen Hirsch ausruhend vorgeführt

ist; ursprünglich im Schloss Anet, jetzt ebenfalls im Louvre. Daselbst noch manches andre Werk seiner Hand. In ähnlicher Richtung war *Germain Pilon* thätig, der an dem Denkmal Franz I. betheiligt war und sodann, ebenfalls in S. Denis, das Monument Heinrichs II. von 1564 bis 1583 arbeitete. Etwas früher (um 1560) schuf er die drei übergraziösen Grazien, jetzt im Museum des Louvre, welche ehemals in der Cölestinerkirche das Herz Heinrichs II. in einer Urne trugen. Diese und andre Arbeiten desselben vielseitigen Künstlers zeugen von grosser Leichtigkeit und technischer Meisterschaft, beweisen aber zugleich, dass die naive Zeit der französischen Kunst für immer entschwunden und durch geziertes, studirtes, selbst manierirtes Wesen verdrängt war. An dem Grabmal Heinrichs II. betheiligten sich ferner der Italiener *Ponzio,* der als „*Maître Ponce*" eine nicht unbedeutende Stellung in der damaligen französischen Schule einnimmt, und *Frémin Roussel,* der auch in Fontainebleau arbeitete. Noch gehören in diese Reihe *Jean Cousin* und *Barthélemy Prieur*, von denen mehrere feine Bildnissdarstellungen in der Sammlung des Louvre den Beweis liefern, dass diese Gattung der Plastik sich längere Zeit hindurch Adel und Einfachheit des Styls zu bewahren wusste.

In den **Niederlanden** scheint die glänzende Entfaltung der Malerei dem plastischen Schaffen hinderlich gewesen zu sein; doch geben einzelne Denkmale eine günstige Vorstellung von der trotzdem bei verschiedenen Anlässen dargelegten Geschicklichkeit der Künstler. Das in edler Naturwahrheit 1495 durch *Jan de Baker* ausgeführte Denkmal der Maria von Burgund in der Liebfrauenkirche zu Brügge, dem später (1558) in merklich flauerer Behandlung das Monument Karl des Kühnen hinzugefügt wurde, sind bedeutende Werke des Erzgusses. Ein fein aufgefasstes und zart durchgeführtes Marmorgrab vom Jahre 1544 sieht man in einer Seitenkapelle von S. Jakob zu Brügge, und ein glanzvolles, phantasiereiches Erzeugniss der Schnitzerei ist der Kamin im dortigen Justizpalast vom Jahre 1529.

Spanien[1] ist reich an plastischen Werken aus dieser Epoche, in denen sich eine mittelalterliche Composition oft mit antikisirenden Einflüssen zu phantastischer, prachtvoller Wirkung verbindet. Besonders gilt dies von den hochaufgethürmten Schnitzaltären, deren Anordnung allerdings im Einzelnen mehr der Renaissance entspricht, obschon die Tendenz im Ganzen noch eine gothische genannt werden kann. Zahlreiche Statuen in Nischen, sowie malerisch behandelte Reliefs schmücken diese luxuriös ausgeführten Werke. Zu den kostbarsten Arbeiten dieser Art gehört der in Vergoldung und Farbenschmuck prangende Hochaltar der Kathedrale von Toledo, der um 1500 gearbeitet wurde. Nicht minder prunkvoll sind die Grabmonumente dieser Zeit, Sarkophage mit glänzenden Dekorationen und Reliefs bedeckt, bekrönt mit freien figürlichen Darstellungen, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen umgeben. So in der Karthause von Miraflores die Denkmäler, welche *Gil de Siloê* um 1490 für König Juan II., seine Gemahlin und den Infanten Don Alonso arbeitete. Später entfaltet sich der Styl zu einer grösseren Einfachheit durch den Einfluss Rafael's und Michelangelo's, während in dem Dekorativen noch eine phantasievolle Lebensfrische anziehend nachklingt. Solcher Art sind besonders die Werke des

[1] Denkm. der Kunst Taf. 86.

als Architekt, Bildhauer und Maler berühmten *Alonso Berruguete* (1480—1562), von welchem die Kirche S. Johann Baptista zu Toledo ein prächtiges Grabmal des Grossinquisitors und Erzbischofs Don Juan Tavera besitzt. Namentlich werden hier die Reliefs wegen ihres edlen, einfachen Styles gelobt.

Für **England**[1] liegen einige Beispiele des Eindringens realistischer Auffassung vorzüglich in Grabmonumenten vor, die hier in Nachwirkung mittelalterlicher Sinnesrichtung noch als Bronzeplatten mit den eingravirten Gestalten der Verstorbenen gebildet werden. Nachdrücklicher und mit grösserem Aufwand ist das Grab Richard Beauchamps in der Kirche von Warwick ausgeführt, das alle gleichzeitigen englischen Monumente überbietet. Allerdings ist die von *William Austen* gegossene Statue des Ritters ziemlich steif, aber der Kopf von scharfem und lebensvollem Naturalismus. Die Grabplatte fertigte *Thomas Stevyns*, den marmornen Sarkophag *John Bourd*, und die Ciselirung und Vergoldung besorgte *Barthol. Lambespring.* — Sodann sind einige Holzschnitzarbeiten, namentlich mehrere scharf und charakteristisch behandelte Reliefs in der Kirche zu Barnak als Werke derselben Richtung zu nennen. Mit dem 16. Jahrhundert treten aber auch hier italienische Künstler auf, die den Styl ihrer Heimath nach England verpflanzen. So zunächst *Pietro Torrigiano*, der, allerdings mit einer Anzahl englischer Gehilfen, 1519 das überaus prachtvolle Grabmonument Heinrich's VII. für die Kapelle dieses Königs in Westminster zu London vollendete. Das etwas frühere der Mutter dieses Königs, in derselben Kirche, scheint ebenfalls von seiner Hand. Ebenso ist auch seit 1530 die Thätigkeit mancher anderen italienischen Künstler, namentlich des *Benedetto da Rovezzano*, in England verbürgt. Zu einer nachhaltigeren selbständigen Bedeutung schwang sich aber auch jetzt die englische Plastik nicht auf.

2. Die Malerei.

Wie in Italien war auch im Norden die Malerei die eigentliche Lieblingskunst dieser Epoche und gelangte hier, vorzüglich in den Niederlanden und in Deutschland, zu überwiegender Geltung. Aber obwohl in ihr dasselbe Streben der Zeit sich ausspricht, äussert es sich doch in ganz anderer Weise, führt zu wesentlich verschiedenen Resultaten. Der Beginn der modernen Malerei im Norden durch Hubert van Eyck ist so herrlich, so grossartig und frei, wie in Italien in gleichem Maasse kaum bei Masaccio und Mantegna. Nicht bloss durch die Verbesserung der alten Erfindung der Oelmalerei und ihre vollkommen meisterhafte Anwendung und Ausbildung, sondern auch durch die Erhabenheit des Styls, der die alte ideale Hoheit mit der jugendlichen Frische eines entwickelten Natursinns zu verschmelzen weiss, steht der Begründer der modernen Malerei des Nordens auf einer Höhe, die ihn jedem anderen grossen bahnbrechenden Genius ebenbürtig macht. Ja, er geht einen Schritt weiter als die italienischen Künstler. Ohne der Heiligkeit des Gegenstandes irgend Abbruch zu thun, — er hält vielmehr mit Treue an den tiefsinnigen Gedankenkreisen der

[1] Denkm. der Kunst Taf. 86.

älteren Kunst fest, — führt er seine Gestalten mitten in das lachende Leben hinein, erlöst sie vom strengen Banne des Goldgrundes, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur im prangenden Schimmer des Frühlings um sie aus. Dies Alles erfasst er mit einer Tiefe und Kraft, wie die gleichzeitige italienische Kunst es nirgends mit ähnlichen Erfolge versucht hat, und hält doch dabei in dem unermesslichen Vielerlei, das sich seinem Blick erschliesst, durchaus am Wesentlichen fest, ohne sich in's Kleinliche zu verlieren.

Wenn nach solchen Anfängen die nordische Malerei in ihrer weiteren Entwicklung gleichwohl nicht die Höhe der italienischen erreichte, wenn sie den grossen Sinn eines Hubert van Eyck einbüsste und in manchen Beziehungen eher rückwärts als vorwärts schritt, so sind die Gründe dafür sehr verschiedenartig. Zunächst war es von durchgreifendem Einfluss, dass die Malerei im Norden seit lange schon die Wandflächen verloren hatte, auf denen sie ihre grösseren Gedankencyklen hätte ausbreiten, sich in der zusammenhängenden historischen Compositionsweise üben können. Die einseitige Entwicklung der Gothik ist es vor allen Dingen, welche der Malerei im Norden jede Möglichkeit einer monumentalen Entfaltung abgeschnitten, ihr die Lebensadern unterbunden hat. Dadurch sahen die Künstler sich auf die Miniatur- und Tafelmalerei beschränkt, büssten also mehr und mehr die Gelegenheit ein, ihre Gestalten lebensgross anzulegen und in ganzer Fülle der Existenz durchzubilden. Ja, die überwiegende Lust an den Holzschnitzdarstellungen in den Altären, die wir kennen gelernt haben, beschränkte auch auf diesem schmalen Terrain noch die Wirksamkeit der Malerei und verwies sie meist auf Ausschmückung der Flügel oder gar bloss der Aussenseiten. So kommt es denn, dass in der Regel an solchen Altarwerken die Schnitzereien höheren Kunstwerth haben als die Gemälde.

Nun konnte zwar auf den kleinen Tafeln die Kunst sich in's Zierliche, Feine entfalten, konnte sich den unerschöpflichen Reizen des Naturlebens mit hingebender Liebe widmen, den alten germanischen Natursinn an Bäumen und Pflanzen, Kräutern, Blumen und Grashalmen sich herzlich erquicken lassen, auch selbst in der Darstellung des Menschen den Hauptaccent auf Innigkeit des Ausdrucks, auf das Seelenvolle, Gemüthliche legen. In allen diesen Beziehungen hat die nordische Malerei ihre unzweifelhaften Vorzüge. Aber sie schmälerte dieselben dadurch, dass ihr der Sinn für das Ganze, Grosse, Wesentliche verloren ging, dass sie sich bei Schilderung zufälligster Einzelheiten tief in's eigentlich Naturalistische verirrte, und häufig fast in Schnörkelei und allerlei Wunderlichkeit ausartete. Den Gestalten fehlt das volle Lebensgefühl, und während die Köpfe in feinster Vollendung den Ausdruck eines Gemüthslebens haben, das durchaus auf der schärfsten Ausprägung des individuellen Charakters beruht, vermögen die unvollkommen gezeichneten Körper mit ihren eckigen Bewegungen nicht dem Aufschwung der Seele zu folgen. Dazu kommt noch eine Pracht, welche durch die prunkende Vorliebe für bauschige Stoffe, für Sammet und Seide, Brokat und Atlas unbehilflich schwer erscheint und zu jenen eckigen, harten, knitterigen Falten Veranlassung gibt, welche durch die spiessbürgerliche Geschmacklosigkeit und den phantastischen Hang zum Krausen, Ueberladenen auf's Aeusserste gesteigert werden und weder Ruhe, noch Schönheit aufkommen lassen.

Ueberhaupt hatte das öffentliche Leben im Norden damals nicht jene freie, edle Gestalt, welche es in den mächtigen Städten Italiens durch eine feingebildete Aristokratie und das grossartig auftretende moderne Fürstenthum erhielt. In den nordischen Handelsstädten hatte der Reichthum zu einem fast barbarischen Pomp geführt, der allein schon in der verzwickten, bunten, überladenen Modetracht einen entsprechenden unerfreulichen Ausdruck fand. Die vollendete Anmuth, die feine Sitte des äusseren Benehmens, dem Italiener von Alters her angeboren und durch alle Stände verbreitet, war damals so gut wie jetzt bei den Nordländern selten, und endlich war noch mehr als jetzt jenes südliche Volk den nordischen Nationen durch natürliche Schönheit überlegen. Alle diese Verhältnisse spiegeln sich aber am unmittelbarsten in den Werken der bildenden Kunst. Vollends fehlte nun auch im Norden jene grossartige Auffassung, welche in der Kunst den höchsten Schmuck des Lebens sah. Die Magistrate und die Fürsten vermochten sich nur selten zu jener Höhe des Standpunktes aufzuschwingen, welche in Italien eben die umfassenden monumentalen Aufgaben hervorrief, an denen die dortige Kunst gross wurde. Im Zusammenhange damit stand es, dass auch dem Künstler nicht die freie Stellung eingeräumt wurde, deren er sich in Italien erfreute. Davon gibt uns Albrecht Dürer das zuverlässigste Zeugniss, wenn er von Venedig an seinen Freund Pirkheimer schreibt: „O wie wird mich nach der Sonne frieren! hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“ Der zunftmässige, handwerkliche Betrieb mit all seiner Engherzigkeit hielt den Künstler gefangen und machte selbst den kühnsten Geistern den freieren Aufschwung fast unmöglich.

Aus diesen Gründen kam es, dass die nordische Malerei in aller Einseitigkeit den Standpunkt des 15. Jahrhunderts festhielt, vielfach in handwerksmässige Verknöcherung versank und in dieser Gestalt selbst den grossen Meistern, die gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts auch der nordischen Kunst geboren wurden, selbst einem Albrecht Dürer fast unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte, mit deren Bekämpfung sie ihre beste Kraft und Zeit verloren, ohne sich doch für immer aus den Schranken einer einseitigen Zeitrichtung losreissen zu können. Dazu kam dann aber noch jene grosse reformatorische Bewegung Luthers, welche alle ernsteren, tieferen Geister ergriff und dem ruhigen, künstlerischen Schaffen entfremdete. Um das höchste Gut der Gewissensfreiheit zu erringen, musste der Norden für lange Zeit auf die schönsten Gaben der Kunst verzichten.

Wie nun durch diese verschiedenen inneren und äusseren Bedingungen die Malerei des Nordens an ewig giltigem höchstem Werth hinter der italienischen zurückgehalten wurde, hatte sie doch auch ihre eigenthümlichen Vorzüge, die ihr bei aller formellen Befangenheit, bei aller Hinneigung zum Unwesentlichen und Kleinlichen eine selbständige Bedeutung verbürgen. Das ist zunächst die Innigkeit und Wärme der Empfindung, die selbst durch die mangelhafte Form hindurchbricht; die einfache Wahrhaftigkeit und Naivetät, verbunden mit einer grundehrlichen Treuherzigkeit und Gediegenheit, Eigenschaften, die insgesammt zwar den Mangel der Schönheit nicht ersetzen können, aber vermöge ihrer starken sittlichen Tüchtigkeit erfrischend berühren und für Manches entschädigen. Vor Allem aber die wahrhaft unerschöpfliche Fülle individuellen Lebens,

die aus den Werken der nordischen Meister mit einer Kraft und Mannichfaltigkeit zu uns spricht, wie aus keiner anderen künstlerischen Epoche oder Schule. Damit verband sich auch die populäre Richtung, welche die nordische Kunst beibehielt, und die vor Allem die glänzende Ausbildung der vervielfältigenden Künste, des Kupferstiches und Holzschnittes, zur Folge hatte. Auf diese Weise redeten die Meister vernehmlich zu allem Volke, verbreiteten ihre Ideen weithin, dass Jedermann sie fassen und sich aneignen konnte und wurden durch diese lebendige Wechselwirkung denn auch in der derben volksthümlichen Ausdrucksweise bestärkt, welche ihnen einmal im Blute lag. So kann man sagen, dass die Kunst im Norden ein demokratisches Gepräge trug, während sie in Italien mehr aristokratisch erscheint, und man wird auch darin Analogieen mit dem Geistesleben auf andern Gebieten leicht erkennen. Endlich baut der deutsche Tiefsinn in dieser Zeit selbständiger als je das Gebiet des Phantastischen an und erreicht in manchen Erscheinungen, namentlich in den berühmten „Todtentänzen" und ähnlichen Erfindungen die Höhe eines grossartig ergreifenden Humors, der in dieser Weise von keinem andern Volke, zumal nicht vom italienischen, erreicht worden ist.

a. Die niederländischen Schulen.[1]

Das handelmächtige Flandern sollte die Geburtsstätte der modernen Malerkunst im Norden werden.[2] In den alten reichen Städten des Landes blühten schon seit geraumer Zeit Handel und Gewerbe aller Art, fanden alle fremden, seefahrenden Nationen Stapelplätze für den Umtausch ihrer Waaren. Dazu kam ein Fürstenhof, der gerade um diese Zeit an Prachtentfaltung, Glanz und Ansehen einer der ersten war und der neu erwachten Kunst förderlich entgegenkam. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass jene alte, schon in früher Zeit berühmte Miniatorenschule, welche an den Ufern der Maas ihren Sitz hatte, für die Entwicklung der flandrischen Malerei von grosser Bedeutung war, wie denn andererseits in den Skulpturen der Grabmäler von Tournay der Sinn für naturgemässe, lebenstreue Auffassung und Durchbildung der Form sich bereits kräftig geregt hatte. War aber das Auge der Künstler einmal für die umgebende Wirklichkeit mit Bewusstsein geöffnet, so musste ein so glänzendes, reiches, vielbewegtes Leben, wie es in den flandrischen Städten damals seinen Höhepunkt erreichte, mächtig auf die Entwicklung solcher Richtung einwirken. Nicht umsonst sah der Maler die verschiedensten handeltreibenden Nationen, sah Deutsche und Italiener, Slaven und Preussen, Spanier und Portugiesen auf den Märkten von Brügge und Gent sich geschäftig tummeln. Die unendliche Mannichfaltigkeit in Physiognomie, Gebärde, Tracht und Sitten forderte die Beobachtung heraus und schärfte das Auge.

Aus diesen günstigen Verhältnissen ergab sich ein neuer grossartiger

[1] Denkm. der Kunst Taf. 81 (V.-A. Taf. 48). — [2] Vgl. *Hotho*, die Malerschule Huberts van Eyck. II. Band. 1. Lief. Berlin 1858. — *Schnaase*, Niederländische Briefe. Stuttgart 1834. — *Crowe-Cavalcaselle*, the early flemish painters. 2. Aufl. Deutsch von *Springer*. Leipzig 1875. — *Waagen* über Hubert und Johann van Eyck. Breslau 1822. — *Michiels*, histoire de la peinture flamande. Brux. 1846. — *E. Förster*, Gesch. der deutschen Kunst. Bd. 2. Leipz. 1853.

Aufschwung der Malerei durch einen Meister, der wie wenig Andere einen bestimmenden Einfluss auf seine ganze Zeit gewonnen und die gesammte Malerei des Jahrhunderts zu neuen staunenswerthen Entwicklungen mit fortgerissen hat. Hubert van Eyck wurde, wie es scheint, um 1366, vermuthlich in dem kleinen Flecken Maaseyck geboren. Er scheint aus einer alten Malerfamilie hervorgegangen zu sein, wie denn nicht bloss ein Bruder, sondern auch eine Schwester sich derselben Kunst widmeten. Indess ist wenig über die näheren Lebensumstände des grossen Meisters bekannt, und nur so viel steht fest, dass er in seiner letzten Lebenszeit in Gent mit Ausführung seines berühmten Hauptwerkes beschäftigt war, während er vermuthlich seine mittleren Lebensjahre in Brügge verbrachte. In unzweifelhafter Gewissheit glänzen dagegen seine Verdienste als Begründer einer ganz neuen Weise der Malerei. Dem Inhalte nach schliesst er sich auf's Innigste der gedankenvollen symbolischen Kunstweise des Mittelalters an; ja er vermag kraft seiner geistigen Bedeutung dieselbe noch zu erweitern und zu vertiefen. Aber zugleich greift er mit kühnem Muthe in's wirkliche Leben, verlegt seine heiligen Vorgänge mitten in die Umgebung einer frühlingsfrischen Natur, prägt in den Physiognomien und Trachten der heiligen Gestalten, in der baulichen Umgebung und dem Geräth treu und scharf die Zustände seiner Zeit und seines Vaterlandes aus. Für diese neuen Bedürfnisse erfindet er neue Vortheile in der Bereitung und Anwendung der Farben, macht wunderbare Fortschritte in der Verwendung des Oeles als Bindemittels, wodurch nun eine vorher nicht gekannte Leuchtkraft und Tiefe, eine unvergleichlich feine Verschmelzung des Colorits ermöglicht wurde. Ein trefflicher Firniss kam hinzu, den Farben eine Frische und einen Glanz zu geben, dass die Bilder durch den vollendeten Schein der Wirklichkeit alle Zeitgenossen auf's Höchste überraschten. So erwuchs wie immer die Entwicklung der Technik aus dem gesteigerten geistigen Bedürfnisse.

Die Bedeutung des Meisters spricht sich schon in einem Bilde der städtischen Galerie zu Madrid aus, welches erst neuerdings ihm beigelegt worden ist, obwohl nach sachkundigem Urtheil nur etwa die Composition, nicht die Art der Ausführung auf ihn hinweist.[1] Ein schöner, reich gegliederter gothischer Bau mit Bogenhallen und schlanken Thürmchen bildet, jenen mittelalterlichen Altarwerken zu vergleichen, Rahmen und Gliederung des Ganzen. Oben thront unter zierlich luftigem Baldachin Gottvater in erhabener Milde, von weitem herrlichem Gewand umflossen. An des Thrones Stufen liegt das Lamm, zur Rechten sitzt Maria, demuthsvoll im Gebetbuch lesend, zur Linken der jugendlich anmuthige Evangelist Johannes, im Begriff, seine Offenbarung niederzuschreiben. Weiter unterhalb sieht man auf einem Terrassenplan holdselige Engel musiciren, während andere aus den offenen Hallen der Seitenarchitektur hervorschauend ihre Stimmen fröhlich mit dem Schall der Instrumente mischen. Aus dem mittleren schlanken Baldachin aber ergiesst sich das Wasser des Lebens schimmernd in einen Brunnen, zu welchem von der einen Seite die Schaar der Gläubigen, den Papst an der Spitze, anbetend herantritt,

[1] *Passavant,* die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. Dagegen hat O. Mündler begründete Bedenken gegen Hubert's Urheberschaft ausgesprochen. Crowe und Cavalcaselle theilen es Jan v. Eyck zu. Die Compostion gehört aber sicherlich Hubert an.

während gegenüber die Synagoge, repräsentirt durch den Hohenpriester und sein Gefolge mit zersplittertem Banner, sich voll Entsetzen und Verzweiflung abwendet. Der grossartige architektonische Aufbau des Ganzen, innerhalb dessen sich doch die lebendigste Bewegung kundgibt, scheint allerdings, für die Composition wenigstens, die Annahme eines Meisters wie Hubert zu rechtfertigen.

Sein Hauptwerk ist aber die berühmte Anbetung des Lammes, welche



Fig. 441. Gottvater, Maria und Johannes. Aus dem Genter Altar Hubert's van Eyck.

er im Auftrage des Patriciers Jodocus Vyts und dessen Frau Lisbetta für deren Grabkapelle in S. Bavo zu Gent malte. Die Haupttafeln dieses grossen Altarbildes finden sich noch an der ursprünglichen Stelle, während sechs der schönsten Seitenflügel in das Museum zu Berlin gekommen sind. Auch hier ist der Inhalt ein tiefsinnig symbolischer, der über eine Anzahl von grossen Tafeln sich ausbreitet. Das Werk zerfällt in ein oberes und unteres Hauptblatt, jedes mit den erforderlichen Flügeln versehen, die nach mittelalterlicher Sitte an Aussen- und Innenseiten bemalt sind. Oben

erblickt man bei geöffneten Flügeln den thronenden Gottvater mit der dreifachen päpstlichen Krone, Scepter und Weltkugel, in wunderherrlichem Faltenwurf des prachtvollen rothen Mantels, eine der feierlichsten Gestalten der gesammten christlichen Kunst. Zu seinen Seiten in demuthvoller Huld die sitzende Madonna und der Täufer Johannes (Fig. 441), dann neben diesen auf den Flügeln singende und musicirende Engel und auf den



Fig. 442. Die Einsiedler aus dem Genter Bilde.

äussersten Feldern die Gestalten Adam's und Eva's, die Vertreter der um Hilfe und Erlösung flehenden Menschheit. (Diese neuerdings in das Museum zu Brüssel aufgenommen.) Die untere Reihe zeigt in der Mitte auf weitem blumengeschmücktem Wiesengrunde den Brunnen des Lebens mit dem Lamme, welchem von beiden Seiten in einzelnen Gruppen Heilige und Engel, Erzväter und Propheten, Apostel und Märtyrer anbetend nahen. Ihre Reihen werden auf den Seitenflügeln noch fortgesetzt durch die Schaaren

der Einsiedler und Pilger (Fig. 442), der Streiter Christi und der gerechten Richter, welche ebenfalls der Quelle des Heils entgegenziehen. Auf den Aussenseiten sieht man die Verkündigung (Fig. 443), sodann die meisterhaft durchgeführten knieenden Gestalten des Donators und seiner Gemahlin, sowie die als Statuen gemalten Johannes den Täufer und den Evangelisten.

Das grossartige Werk wurde um 1420 begonnen und steht ebenso an der Spitze der modernen Entwicklung der Malerei wie der ungefähr in demselben Jahr begonnene Kuppelbau des Domes zu Florenz die Umgestaltung der Architektur einleitet. Als Erfinder wird Hubert durch die



Fig. 443. Die Verkündigung von Hubert van Eyck.

gleichzeitige Inschrift beglaubigt. Keinem Anderen wäre auch eine solche Gedankentiefe bei gleicher Fülle der Anschauung und derselben grossartigen Kraft der Charakteristik zuzutrauen. Als Vollender aber nach dem Tode des Meisters (1426) wird der jüngere Bruder Johann genannt, der damit 1432 zu Ende kam. Ueber den quantitativen Antheil Johanns ist viel gestritten worden, und man hat sich schliesslich geeint, ihm etwa die Hälfte der Tafeln zuzuschreiben.[1] Gewiss wird man in den Hauptgestalten nur die Hand Hubert's vermuthen dürfen, denn sie haben eine Feierlichkeit des Ausdrucks, einen majestätischen und doch weichen Fluss der Gewandung, eine bei aller Zartheit so freie, breite Behandlung und dabei eine Wärme

[1] Wogegen neuerdings *Hotho* den Antheil Johanns auf ein, wie es mir scheint, unverhältnissmässiges Minimum beschränken wollte.

der in's Bräunliche spielenden Carnation, wie Johann in seinen übrigen, durch Namensunterschrift beglaubigten Werken sie nicht zeigt.

Der Hauptschüler Huberts ist eben dieser Bruder *Johann*, der einige zwanzig Jahre jünger, gegen 1390 geboren wurde und bis 1440 lebte. Auf ihn scheint sich der ganze Ruhm seines Bruders vererbt zu haben, so dass Hubert darüber eine Zeit lang völlig in Vergessenheit kam. Johann wird



Fig. 444. Madonna von Lucca, von Jan van Eyck. Frankfurt.

schon 1425 als Hofmaler Herzog Johanns von Baiern angestellt, erwirbt dann die Gunst Philipps des Guten von Burgund und wird von diesem sogar 1428 nach Portugal geschickt, um die Infantin Isabella, die Verlobte des Herzogs, zu malen. Johann bildet im Einzelnen den Styl seines Bruders feiner aus, geht in der zierlichsten Durchführung einen Schritt weiter, wie er denn überhaupt den grösseren Dimensionen der Gestalten entsagt und lieber in miniaturartiger Behandlung sich bewegt. Bei grosser

Innigkeit und Zartheit, die ihn besonders zu Darstellungen der thronenden Maria befähigen, fehlt ihm der grossartige Ernst, die gedankenvolle Tiefe seines Bruders, und während er der Nachbildung der natürlichen Wirklichkeit bis in die subtilsten Details sich hingibt, weist er der folgenden Schule den Weg, auf welchem zwar eine wunderwürdige Feinheit im Einzelnen erreicht wurde, Freiheit der Körperentfaltung und Grösse des Sinnes aber auf lange Zeit verloren gingen.

Von seinen beglaubigten Arbeiten ist die (neuerdings jedoch angezweifelte) Weihe des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, vom Jahr 1421, in der Galerie des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth die früheste. Die Scene spielt im Innern einer trefflich dargestellten Kirche von rundbogiger Architektur, eine Anordnung, welche Johann in seinen späteren Andachtsbildern festhält und die auch auf andere Meister der Schule sich vererbt. Ob nun die Madonna wie in einem trefflichen kleinen Bilde vom J. 1432 in Ince Hall bei Liverpool und in einer ebenfalls vorzüglichen Tafel des Städel'schen Museums zu Frankfurt, der sogenannten Madonna von Lucca (Fig. 444) in traulicher Häuslichkeit dargestellt ist: oder in anmuthiger Landschaft, wie in einem irrig Hugo van der Goes genannten Bildchen des Belvedere zu Wien; ob, wie überwiegend geschieht, in einer reichentwickelten Kirche thronend, wie in dem 1436 vollendeten Bilde der Akademie zu Brügge (Fig. 445) mit dem als Stifter dargestellten Canonicus van der Pael (alte treffliche Kopie in der Akademie zu Antwerpen), und in dem köstlichen Juwel, welches die Galerie zu Dresden bewahrt; oder in einer offenen Halle, wie in dem prächtigen Gemälde des Louvre zu Paris mit dem Kanzler Rollin als Stifter, und ähnlich in dem köstlichen Bilde, das der Marquis von Exeter zu London besitzt: immer ist es ein zart idyllischer Zug, eine durchaus lyrische Empfindung, welche aus diesen Bildern spricht. Ungemein anmuthig ist auch die unvollendete, nur in der Untermalung vorhandene heilige Barbara im Museum zu Antwerpen, vom J. 1436, eine liebliche am Boden sitzende Mädchengestalt, hinter welcher der für diese Heilige bezeichnende Thurm als ein gewaltiger gothischer Bau aufragt. Der Künstler hat seiner Freude an Schilderung des wirklichen Lebens dadurch zum Ausdruck verholfen, dass er den Mittelgrund mit einer Anzahl winziger Figuren und Gruppen belebt, in welcher sich uns das Treiben der Handwerker auf einem Bauplatze anschaulich darstellt. Sodann hat der Meister in mehreren Portraits eine überaus grosse Feinheit und Schärfe der Charakteristik bewährt; so in den beiden gediegenen männlichen Bildnissen von 1432 und 1433 und in dem ungemein herrlichen Doppelbildniss eines Ehepaares, des Jean Arnolfini und der Jeanne Chenany, vom Jahre 1434, sämmtlich in der Nationalgalerie zu London; in dem gewaltigen fast erschreckend lebenswahren Mann mit den Nelken oder mit dem Antoniterkreuz, kürzlich aus der Galerie Suermondt in das Museum von Berlin gelangt; in dem Portrait des Judocus Vyts (?)[1] und dem des Dekans Jan van Leeuw vom Jahr 1436, beide in der Galerie des Belvedere zu Wien; endlich in dem Brustbild seiner eigenen Frau, vom Jahre 1439, in der Akademie zu Brügge. Dagegen zeigt der Christuskopf vom Jahre 1438 im Museum zu Berlin, sowie der ähnliche

[1] In Farbendruck publ. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien. An Judocus Vyts ist übrigens nicht zu denken.

vom Jahr 1440 in der Akademie zu Brügge (letzterer nur Kopie), eine gewisse Ausdruckslosigkeit, die uns die Schranken der Begabung Johanns anzudeuten scheint. Die Bestimmung der Werke des Meisters wird dadurch ungemein erleichtert, dass er seinen Arbeiten fast immer seinen Namen und das Datum der Entstehung beigeschrieben hat; ein Beweis von dem wachsenden künstlerischen Selbstgefühl, das Jan auch nach dieser Seite zu einem Bahnbrecher der neuen Zeit stempelt.

Das Eyck'sche Gepräge tragen endlich noch die trefflichen Miniaturen des 1424 für den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich,



Fig. 115. Altar des Canonicus v. d. Pael in Brügge.

gearbeiteten Gebetbuchs, in der Bibliothek zu Paris. Da man darin drei Hände unterscheidet, so ist man geneigt, die ebenfalls als Malerin beglaubigte Schwester der beiden Meister, *Margaretha van Eyck*, dafür mit in Anspruch zu nehmen. Mehr als zweifelhaft dagegen ist die Thätigkeit eines dritten Bruders *Lambert*, welcher ebenfalls, aber in unsicherer Weise namhaft gemacht wird. Es mag hier sogleich darauf hingewiesen werden, dass die flandrische Schule, wie sie zu minutiöser Zierlichkeit der Darstellung neigte, überhaupt durch die Prachtliebe der Zeit für Ausstattung kostbarer Bücher mit Miniaturen vielfach in Anspruch genommen wurde. Das grösste Unternehmen dieser Art war das jetzt in der Markusbibliothek zu Venedig bewahrte Breviarium Grimani, das mit über hundert, zum Theil eine

ganze Seite einnehmenden Bildern geschmückt ist. Man erkennt in denselben den letzten Nachklang der Eyck'schen Schule, wie er im Anfang des 16. Jahrhunderts wahrzunehmen ist. Die ausführenden Meister sind vielleicht *Mabuse,* dessen Namen man gelesen hat, *Lievin de Witte* und *Gerhard Horenbout,* ein berühmter Miniaturmaler der Zeit. Andere kostbare Werke dieser Art sieht man in der kais. Bibliothek zu Wien, im Nationalmuseum zu München, in den Bibliotheken zu Berlin und im Haag u. s. w.

Die von den Eycks begründete Darstellungsweise übte einen unwiderstehlichen Einfluss auf alle Zeitgenossen, und in Flandern zunächst schloss



Fig. 446. Verkündigung von P. Cristus. Berlin.

sich eine grosse Anzahl von Künstlern ihr an, von denen aber zu wenig Sicheres bekannt ist, als dass die Menge namenloser Bilder, welche in allen Museen verbreitet sind, mit Bestimmtheit auf einzelne Meister zurückzuführen wäre. Aus der Fluth von schwankenden Angaben und Vermuthungen heben wir daher nur einige wenige sichere oder doch annähernd festgestellte Punkte hervor.[1] So besitzt die Städel'sche Sammlung zu Frankfurt eine Madonna mit der Jahreszahl 1447, früher fälschlich 1417 gelesen, von *Pieter Cristus* (früher *Peter Christophsen* genannt) und das Museum zu Berlin zwei Tafeln desselben Malers vom Jahr 1452, welche in prächtiger

[1] Neuerdings bringt *James Weale* in seinem Katalog der Samml. der Akademie zu Brügge, wie in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „le Beffroi" (Bruges 1863) wichtige historische Nachweise über die Meister dieser Schule. — Abbildungen einer Reihe der vorzüglichsten Werke dieser Schule in *E. Förster*, Denkm. deutscher Kunst.

Farbenglut die Verkündigung, Anbetung und das jüngste Gericht darstellen (Fig. 446). Gleich diesem Künstler scheint auch *Gerhard van der Meere*, von welchem sich ein Altarbild der Kreuzigung in St. Bavo zu Gent findet, ein Schüler Hubert's gewesen zu sein. Ferner gehören in diese Reihe *Justus van Gent*, als dessen Hauptwerk ein Abendmahl in S. Agata zu Urbino gilt, und der ebenfalls hochgeschätzte *Hugo van der Goes* (Geburt Christi in S. Maria Nuova zu Florenz, Doppelportrait in den Uffizien, heil. Johannes bez. 1472, in der Pinakothek zu München).

Selbständiger als diese zeigt sich *Rogier van der Weyden* (c. 1400 bis 1464), der berühmteste und bedeutendste unter den Eyck'schen Nachfolgern. In Tournay geboren, tritt er dort 1426 als Lehrling bei einem sonst unbekannten Maler ein, und wird 1432 als Meister in die Malergilde aufgenommen. Seit 1436 wird er als Maler der Stadt Brüssel genannt, und malt im Auftrage der Stadt vier Bilder von der Gerechtigkeitspflege des Kaisers Trajan und des burgundischen Grafen Erkenbald für den Saal des Rathhauses, welche bei der französischen Belagerung 1695 durch Brand zu Grunde gingen. Um die Mitte des Jahrhunderts verweilte Rogier längere Zeit in Italien, wo er namentlich am Hofe zu Ferrara mit Aufträgen gefesselt ward. Er geht in der realistischen Treue und Genauigkeit der Darstellung, in der Ausführlichkeit der Schilderung noch über Johann hinaus, steigert die Schärfe der Formbezeichnung bis zur Trockenheit und Härte, erweitert aber bedeutend den Bereich seiner Kunst, indem er die mannichfachsten Scenen der heiligen Geschichte vorführt und dabei im tiefen, ergreifenden Ausdruck der Empfindung ganz neue Saiten anschlägt. Seine Gestalten sind zumeist etwas hart, eckig und mager, die Köpfe aber von grosser physiognomischer Kraft und Tiefe, die Farbe etwas milder, lichter als bei den übrigen Meistern.

Eins seiner berühmtesten Bilder war der irriger Weise sogenannte Reisealtar Karl's V., neuerdings in das Museum zu Berlin gelangt. Man weiss, dass dieses Bild vor 1445 entstanden ist, da in diesem Jahre König Juan II. es der Karthause von Miraflores schenkte. In der Mitte der Leichnam Christi im Schoose der schmerzerfüllten Mutter, auf den Flügeln die Geburt Christi und seine Auferstehung, alle drei Scenen von reichgeschmücktem architektonischem Rahmen umfasst. Ein ähnliches Werk in derselben Galerie zeigt Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers. Auch hier sind die drei Hauptmomente, seine Geburt, die Taufe Christi und seine Enthauptung mit reichen, architektonischen Einfassungen versehen, in welchen andere darauf bezügliche Scenen als plastische Gruppen gemalt erscheinen. Eine Wiederholung dieses Altärchens, in etwas kleinerem Maassstabe, besitzt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. Während in diesen Werken die eigentlichen Hauptbilder die ganze Schärfe der entwickelten realistischen Behandlung zeigen, behalten die plastischen Darstellungen den idealen milderen Styl der früheren Zeit fast unverändert bei. Ebenfalls aus der ersten Epoche des Meisters stammt das grosse Flügelbild des jüngsten Gerichts im Hospital zu Beaune in Burgund, zwischen 1443 und 1447 im Auftrage des Kanzlers Nicolas Rollin ausgeführt. Dagegen ist ein anderer Flügelaltar im Museum zu Berlin, ursprünglich für die Kirche zu Middelburg im Auftrage des Schatzmeisters Bladolin gemalt, als eins der vollendetsten Werke seiner späteren Zeit zu betrachten. Man sieht hier in liebenswürdig gemüthlicher Weise die Geburt des Christkindes

geschildert, welches vom Stifter neben Maria und Joseph verehrt wird; auf den Flügeln aber ist dargestellt, wie das neue Licht der Welt auch den Heiden aufgeht. Denn einerseits bringen die heiligen drei Könige ihre Huldigungen dar, andererseits aber (Fig. 447) schwingt der Kaiser Augustus, den nach einer alten Sage die Cumäische Sibylle auf das wunderbare Ereigniss aufmerksam macht, verehrend das Rauchfass. Diesem vorzüglichen Werke steht ein verwandtes mit der Anbetung der Könige, der Verkündigung und der Darstellung im Tempel in der Pinakothek zu München sehr nahe. Unter den anbetenden Königen hat Rogier den Herzog Philipp von Burgund und Karl den Kühnen verewigt. Auch der h. Lukas, welcher die Madonna mit dem Christuskinde malt, in derselben Sammlung, wahrscheinlich aus der Kapelle der Malergilde von Brüssel stammend, ist ein würdiges Werk des Meisters. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. sieht man eine treffliche Madonna mit dem heiligen Petrus, Johannes dem Täufer, Cosmas und Damianus von prachtvoller Farbe und zierlichster Ausführung. Dies Bild, eins der edelsten des Meisters, entstand im Auftrage Cosimo Medici's, wahrscheinlich während des Aufenthaltes, welchen Rogier um die Mitte des Jahrhunderts in Italien nahm, wo er für den Hof von Ferrara und andere fürstliche Persönlichkeiten arbeitete und zum Jubiläum 1450 Rom besuchte. Sodann im Museum zu Madrid eine bedeutende Composition der Kreuzabnahme in fast lebensgrossen Figuren voll erschütternder Gewalt des Ausdrucks, leidenschaftlich und selbst übertrieben, dabei von einer herben Schärfe der Charakteristik und kraftvoll tiefer Färbung. Eine gute Wiederholung vom Jahr 1488 im Museum zu Berlin, ehemals einem angeblichen *jüngeren Rogier* zugeschrieben. Endlich besitzt das Museum zu Madrid ein Triptychon mit dem Gekreuzigten im Mittelfelde, dem Sündenfall und dem jüngsten Gerichte auf den Flügeln, in welchem man einen im Jahre 1455 für die Abtei S. Aubert zu Cambrai bestellten Altar wiedererkannt hat.



Fig. 447. Rogier van der Weyde. Sibylle und Augustus.

An Rogier schliesst sich, wahrscheinlich als sein Schüler, der weitgepriesene *Hans Memling*, früher irrthümlich *Hemling* genannt (bis 1495), einer der begabtesten und liebenswürdigsten Meister seiner Zeit. Von seinen

Lebensumständen ist wenig bekannt, seine deutsche Herkunft scheint durch den Namen Hans verbürgt; dass er nach der Schlacht von Nancy 1477 als verwundeter Krieger nach Brügge gekommen und im Johannis-Hospital verpflegt worden sei, ist ein aus der Luft gegriffenes Märchen. Dagegen finden wir ihn als ansässigen wohlhabenden Bürger in Brügge, wo er um 1480 in Kriegsnöthen der Stadt sich an einer freiwilligen Anleihe betheiligt, 1495 aber als verstorben erwähnt wird. Er geht in seinen Werken noch



Fig. 448. Martertod der h. Ursula, von Memling, Brügge.

mehr auf eine miniaturhaft zierliche Behandlung aus und erreicht innerhalb derselben einen noch höheren Grad von Lebenswahrheit und realistischer Vollendung. Zugleich aber weht durch seine Bilder ein Hauch liebenswürdiger Empfindung, der in einer Fülle poetischer Ideen sich kundgibt. Von ihm werden besonders Stoffe wie das Leben der Maria nach allen Seiten hin bereichert und zu einer bezaubernden Innigkeit und Anmuth entfaltet. Namentlich aber dehnt sich der landschaftliche Plan der Bilder aus und umfasst zu gleicher Zeit neben einander eine Anzahl von Scenen,

die meist in zeitlicher Aufeinanderfolge gedacht sind. Es ist, als ob man jene alten, in viele Abtheilungen zerfallenden Holzschnitzaltäre dem realistisch fortgeschrittenen Bedürfniss der Zeit entsprechend umgebildet sähe.

Von den Werken, welche man gegenwärtig diesem anziehenden Meister zuschreibt, sind die meisten, ohne Namen und sonstige Bezeichnung, bloss ihrer Stylverwandtschaft wegen ihm beigelegt. Von diesen erscheint als das früheste das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, 1467 gemalt und 1473 sammt einer reich befrachteten Galeere durch einen Danziger Schiffskapitän den Holländern abgenommen. Es ist ebenfalls als Flügelbild behandelt und enthält eine der ausführlichsten und gedankenvollsten Darstellungen, welche die Kunst des Nordens vom jüngsten Gericht, dem Paradies und der Hölle gegeben hat. — Sodann bewahrt aus seiner mittleren Lebenszeit das Johannes-Hospital zu Brügge seine wichtigsten Arbeiten, darunter auch die beiden einzigen mit seinem Namen bezeichneten Werke. Zunächst das Triptychon vom Jahr 1479 mit der Anbetung der Könige, der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel (Wiederholung im Museum zu Madrid); sodann der Johannes-Altar aus demselben Jahr 1479, im Mittelbilde die thronende Maria mit dem Kinde, welches nach einer alten Sage der heil. Katharina den Verlobungsring ansteckt; auf den Flügeln die Martyrien der beiden heiligen Johannes. Sodann, wohl aus etwas späterer Zeit, der berühmte Ursulakasten, eine der anmuthigsten Heiligenlegenden, in zierlicher, fliessend leichter Miniaturmalerei ausgeführt und voll feiner zarter Empfindung. In sechs Feldern sind die Ankunft der heil. Ursula mit ihren Jungfrauen in Köln, ihre Ankunft in Basel, und sodann in Rom, ferner ihre Heimreise, ihre Rückkehr nach Köln und ihr Martertod (Fig. 448) geschildert.

Weiterhin gehören dem Meister zwei Tafeln mit den sieben Freuden und den sieben Leiden der Maria, erstere zu München in der Pinakothek, letztere in der Galerie zu Turin aufbewahrt. Beide führen auf reichem landschaftlichem Plan mit klarer Uebersichtlichkeit eine grosse Anzahl figurenreicher Scenen vor, in denen die Innigkeit des Empfindens, die zarte, gemüthvolle Tiefe des Ausdrucks und zugleich die wunderbare Feinheit malerischer Behandlung lebendig anspricht. Endlich noch vom Jahr 1491 eins der bedeutendsten Hauptwerke, welches ebenfalls dem Meister zugeschrieben wird, der grosse Flügelaltar im Dom zu Lübeck, eine reichhaltige Darstellung der Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung, dazu auf den Flügeln die Verkündigung und einzelne Heilige. Memling bezeichnet in allen diesen Bildern den Höhenpunkt dessen, was die flandrische Schule auf ihrem Wege zu erreichen vermochte, aber auch zugleich die Schranke, an welcher sie schliesslich scheitern musste. Da die reiche Phantasie gerade der begabtesten Künstler sich stets auf mässige Tafeln beschränkt sah, konnte diese Schule sich niemals mehr zu jenem vollen Verständniss der menschlichen Gestalt in ihrer freien Lebenskraft aufschwingen, welches in den Hauptwerken Hubert's van Eyck in so grossen Zügen gegeben ist. Man sah sich mehr und mehr auf miniaturhafte Ausführung hingedrängt, und bei aller Wärme und Feinheit der Empfindung, bei der Schärfe der Beobachtung, bei der entzückenden Tiefe der Charakteristik blieb diese Kunst formell befangen und vermochte aus eigener Kraft nicht zu jener hohen Freiheit und Vollendung durchzudringen, welche die italienische Malerei zu klassischer Meisterschaft führte.

Gegen Ende des Jahrhunderts begannen jedoch die flandrischen Künstler diesen Mangel zu empfinden, grösstentheils wohl durch die Bekanntschaft mit den Werken Italiens darauf hingewiesen. Sie suchten nun den menschlichen Körper gründlicher zu studiren, die Formen grösser, bedeutender zu fassen, und in ganzer Lebensfülle hinzustellen. So ein erst kürzlich[1] bekannt gewordener hochbegabter Meister *Gerhard David* aus Oudewater, der sich um 1487 in Brügge niederliess und dort 1523 starb. Von



Fig. 449. Aus dem Altarbild Gerhard David's. Rouen. (Nach E. Förster.)

ihm besitzt die Akademie zu Brügge zwei mit der Jahreszahl 1498 bezeichnete Bilder, welche für den Saal der Schöffen gemalt wurden. Sie stellen in Figuren von zwei Drittel Lebensgrösse das Urtheil des Cambyses und die Ausführung desselben dar. In warmer Färbung kräftig gemalt, mit ausdrucksvollen Köpfen und sorgfältiger Zierlichkeit des Details, leiden sie nur an einer etwas zu wirren Anordnung und das letztere an der zu grellen Scheusslichkeit des Gegenstandes. Neuerdings hat man in mehreren andern Werken die Hand dieses trefflichen Meisters erkannt.[2] So

[1] Vgl. *Weale's* Beffroi 1863, p. 223 ff. — [2] Dies Verdienst gebührt *E. Förster*, der im XI. Bd. seiner Denkm. das Bild in Genua, im XII. das von Rouen mittheilt.

zunächst in dem herrlichen grossen Altarbilde des Museums zu Rouen, welches in einer Schaar weiblicher Heiligen von grosser Anmuth, von denen unsere Fig. 449 eine Probe gibt, die Madonna sitzend darstellt. Sie hält das Christuskind in den Armen, welches mit einer Weintraube spielt. Die Figuren sind fast lebensgross, in zartem goldigem Colorit durchgeführt und trefflich modellirt, dabei voll Innigkeit und von einem Schönheitsgefühl, welches in der Kunst des Nordens selten vorkommt. Nur die Haltung hat noch etwas Befangenes, und die Bewegungen sind nicht ohne Zwang. Die durchweg feinen mageren Hände zeigen eine gewisse Steifheit in der Bewegung, so besonders die linke der Madonna, aber die Zeichnung lässt an Verständniss nichts zu wünschen. Die Köpfe der Jungfrauen sind voll Lieblichkeit, schmal und anmuthig, das Kinn jedoch meistens etwas scharf. Die Färbung ist harmonisch und leuchtend, der Styl der Gewänder grossartig und frei. Nachforschungen haben die Identität dieses Meisterwerks mit dem Votivgemälde, welches der Künstler 1509 in die Kirche der Karmeliterinnen zu Brügge gestiftet hat, herausgestellt. Dieselbe Hand hat E. Förster sodann in einem Triptychon des Munizipalpalastes zu Genua wieder erkannt, welches in der Mitte genau dieselbe Madonna des Bildes von Rouen, auf beiden Seiten die Heiligen Hieronymus und Antonius in grossartiger Auffassung enthält. Dieselben beiden Heiligen kehren dann mit einem S. Michael, der den Drachen bekämpft, wieder auf einem kleinen Flügelaltar bei Hrn. Artaria in Wien, der sich durch Feinheit der Ausführung dem Memling nähert.

Aehnliches Streben, nur mit einem selbständigeren, grossartigeren Sinn gepaart, dabei voll Zartheit und Tiefe der Empfindung verräth der tüchtige *Quintin Matsys* (*Messys*), den die Ueberlieferung aus Liebe zur Tochter des Malers Franz Floris aus der Schmiedewerkstatt zur Malerei übergehen lässt, und der, 1466 zu Löwen geboren, bis 1530 lebte. Von ihm besitzen wir als Hauptbild eine Kreuzabnahme, ein Werk voll gewaltiger Kraft und dramatischen Lebens, gegenwärtig in der Akademie zu Antwerpen. Auf den beiden Flügeln stellte er die Martyrien Johannes des Täufers und des Evangelisten dar, von erschütternder bis ins Grausige gehender Gewalt des Ausdrucks. Ungleich erfreulicher ist die grosse Altartafel mit der Sippschaft Christi in S. Peter zu Löwen, wo namentlich die Madonna zu den lieblichsten Gestalten der nordischen Kunst gehört, und die Zeichnung der Gewänder grossartige Freiheit verräth. Nur die Färbung ist, wie in der Regel bei diesem Meister, matt, verblasen und fast ohne Körperlichkeit, so dass darin ein Abfall von der alten gesunden Tradition der Schule sich zu erkennen gibt. Kräftiger sind die Flügel behandelt, auf welchen man die Verweisung Joachims aus dem Tempel und die ergreifende Scene des Todes der h. Anna sieht. Mild und anmuthig ist von ihm eine Madonna, welche ihr Kind küsst, im Museum zu Berlin, und endlich kennt man von seiner Hand auch Genredarstellungen von energischer Schärfe der Charakteristik, wie der Geldwechsler und seine Frau im Louvre, ein ungemein lebensvolles Werk, mit dem Namen des Meisters und wie es scheint der Jahreszahl 1514 bezeichnet, und jene beiden oft wiederholten Geizhälse, deren Original in Windsorcastle sich befinden soll (Fig. 450).

Auch *Johann Gossaert*, genannt *Mabuse* (—1532) verfolgte anfangs eine ähnliche Richtung, bis er später nach Italien ging und dem Manierismus der römischen Schule verfiel. Zu seinen besten Arbeiten gehört das

grosse Altarwerk in der Ständischen Galerie zu Prag, welches in prachtvoller Renaissance-Architektur den h. Lukas darstellt, wie er die Madonna malt. Minder erfreulich tritt italienischer Einfluss in seinen späteren Werken hervor, wie der Danaë von 1527 in der Pinakothek zu München und der thronenden Madonna ebendort aus demselben Jahr. Von seiner Betheiligung am Breviarium Grimani war schon oben die Rede. Ebenso erging es *Bernardin van Orley*, der nachmals ein Schüler Rafael's wurde; ebenso dem Schüler des Mabuse, *Jan van Schoreel* (1495 bis 1562), dem *Michael Coxcie*, und manchen andern Meistern. Sie alle versuchten zuerst auf dem Boden ihrer heimischen Ueberlieferung sich selbständig weiter zu entwickeln. Aber die flandrische Schule hatte in ihrem ferneren Verlaufe sich so einseitig realistisch ausgebildet, dass sie die bei Hubert van Eyck noch vorhandene Grundlage eines grossen Styles völlig verloren hatte. So war es



Fig. 450. Die beiden Geizhälse von Q. Matsys.

denn natürlich, dass sie da anknüpfte, wo sie einen völlig ausgebildeten Idealstyl fand, bei den Meistern der römischen Schule. Was aber dort als Frucht einer jahrhundertlangen nationalen Kunstblüthe langsam gereift war, liess sich nicht auf einen fremden Boden verpflanzen, ohne durchaus den Charakter einer entlehnten Treibhauskultur zu verrathen.

Für die nachfolgende Entwicklung waren diese an sich meist unerfreulichen Künstler, die unter dem Fluche stehen, welcher auf allen solchen Uebergangsepochen lastet, dennoch von Bedeutung und bahnten jene Wege, auf denen nach ihnen die niederländische Kunst wieder eine grosse selbständige Geltung erreichen sollte. Als Hauptvertreter dieses Uebergangs nennen wir *Lambert Lombard*, (eigentlich *L. Sutermann)*, der bis 1560 thätig war; *Franz Floris*, eigentlich *de Vriendt*, eine der gepriesensten Zeitgrössen, dessen Ruhm jedoch sein Jahrhundert nicht überlebt hat (1520 bis 1570); ferner *Otto Venius* oder *Octavius van Veen*, der bis 1634 lebte und als Lehrmeister des Rubens die alte absterbende Zeit mit-

der neuen aufblühenden verknüpft. Andere wie *Antonis Moro* und *Franz Pourbus* bewahren auch jetzt noch in Bildnissdarstellungen eine einfache Tüchtigkeit der Frische und Auffassung. —

In **Holland** werden schon bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entschiedene Einflüsse der Eyck'schen Schule, wie dieselbe durch Johann van Eyck sich ausgeprägt hatte, bemerklich. Von *Albert van Ouwater*, der zu Harlem lebte und als Begründer der dortigen Schule anzusehen ist, kennt man kein beglaubigtes Bild. Dagegen zeigt sich sein früh verstorbener Schüler *Gerhard van Harlem*, auch *Geertgen van St. Jans* genannt, in zwei Altarflügeln, welche die Beweinung Christi und die Geschichte der Gebeine des h. Johannes darstellen, jetzt im Belvedere zu Wien, als ein energischer Nachfolger der Eyck'schen Richtung, deren Realismus er jedoch in den oft unschönen Köpfen und eckigen Bewegungen, sowie in manchem phantastisch fratzenhaften Zuge übertreibt. Besondere Sorgfalt widmet er den landschaftlichen Gründen. Zu den unmittelbaren Nachfolgern Hubert's gehört sodann ein anderer Harlemer Künstler, *Dierick Bouts* (früher *Stuerbout*), (1391—1478), der später nach Löwen übersiedelte. Die tiefe Glut und leuchtende Klarheit seiner Färbung steht selbst in dieser Schule fast unerreicht da, und die Feinheit der Charakteristik und Zartheit der Ausführung werden nur durch das Steife in der Haltung der meist etwas überlangen Gestalten in Schatten gestellt. Seine beglaubigten Hauptwerke sind die um 1463 ausgeführte Altartafel mit der Marter des h. Erasmus, in S. Peter zu Löwen, von unvergleichlicher Feinheit der Durchführung, zwar ungelenk in den Bewegungen, aber trefflich im Ausdruck der Köpfe und von sammtartigem Schmelz der Färbung; dann vom Jahr 1467 in derselben Kirche eine Altartafel mit der Darstellung des Abendmahls, die bei grösserem Maass der Figuren minder kraftvoll in der Färbung, aber ebenso sorgsam in der Ausführung erscheint. Von den Flügelbildern dieses Altars befinden sich zwei, die Mannalese und Abraham bei Melchisedech darstellend, in der Pinakothek zu München, die andren beiden, welche das Passahmahl[1] und des Elias Speisung durch den Engel enthalten, im Museum zu Berlin. Minder vorzüglich sind die beiden, 1472 vollendeten Gemälde aus der Legende Kaiser Otto's III., welche zuletzt der Sammlung des Königs der Niederlande angehörten, jetzt im Museum zu Brüssel.

Sodann ist hier *Cornelius Engelbrechtsen* von Leyden zu nennen (1468 bis 1533), von welchem die städtische Sammlung zu Leyden zwei Flügelaltäre besitzt. Auf dem einen ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Geisselung Christi und seine Verspottung im „Ecce homo" dargestellt. Man erkennt in der energischen Behandlung trotz einer gewissen Härte der Formen einen Nachklang der flandrischen Schule, zugleich aber ein Streben nach vollerer Wirkung. Die Flügelbilder sind rohe Gesellenarbeiten. Etwas früher scheint das andre Altarwerk, welches die Kreuzabnahme in einer der Eyck'schen Schule noch näher stehenden Behandlungsweise schildert. Auch die zwei gemalten kleinen Scenen der architektonischen Einfassung und die ähnlich ausgeführten Heiligengestalten der Aussenseiten erinnern an die ältere Schule, namentlich an Rogier und Memling. Indess tritt Engel-

[1] Dieses, noch unter der Bezeichnung Memling, abgeb. Denkm. der Kunst Taf. 81 (V.-A. Taf. 48) Fig. 4.

brechtsen mehr durch seinen Schüler *Lucas van Leyden*[1] (1494 bis 1533) als durch eigene Bedeutung hervor. Lucas, eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte, machte sich schon im neunten Jahr als Kupferstecher und bald auch als Holzschneider und Maler bemerklich. Von vielseitiger Begabung und rastloser Thätigkeit, in der Technik des Malens erstaunlich gewandt und sicher, ermangelt er doch zu sehr einer tieferen, edleren Auffassung und verfällt meistens in das niedere, genrehafte Wesen, das seinen



Fig. 451. Christus und der Versucher. Nach Lucas v. Leyden.

Landsleuten überhaupt vielfach eignet, oder in eine bizarre, wunderliche Phantastik (Fig. 451). Von seinen Gemälden nennen wir ein umfangreiches jüngstes Gericht im Museum zu Leyden, das in seiner dünnflüssigen Malerei, mit schillernden Farben und einer gewissen unharmonischen Härte der Töne sich schon stark von der alten Grundlage der niederländischen Schule entfernt, in einzelnen phantastischen Zügen sowie in trefflich charaktervollen Köpfen an Dürer gemahnt. Petrus und Paulus auf den Flügeln sind dagegen prachtvolle, auch durch tief leuchtendes Colorit ausgezeichnete

[1] Denkm. der Kunst Taf. 84 A.

Gestalten. Ausserdem eine Madonna vom Jahr 1522 in der Pinakothek zu München, die zu den besten Werken seiner Hand gehört, und die tiburtinische Sibylle beim Kaiser Augustus, in der Galerie der Kunstakademie zu Wien. Dagegen muss das Portrait Kaiser Maximilian's im Belvedere daselbst ihm abgesprochen werden.

Während sodann in einigen holländischen Künstlern der phantastische Zug der Zeit zu den ungeheuerlichen Teufeleien und Höllengeschichten eines *Hieronymus Bosch* führt (ein Hauptwerk dieser Art im Museum zu Berlin), bringt bei anderen Malern der Hang nach der einfachen Schilderung der Wirklichkeit neue Richtungen hervor, die in der Folge eine grosse Zukunft haben sollten. *Joachim Patenier*, (1490 bis 1550) war es, der zum ersten Mal die überall bei den Niederländern schon mit Vorliebe behandelten Hintergründe zur Hauptsache machte, die heiligen Geschichten zu unbedeutender Staffage herabsetzte und so der Schöpfer der modernen nordischen Landschaftsmalerei wurde. In seinen Bildern überwiegt aber noch die Vorliebe für das Mannichfache, Reiche, Bunte, welches er einstweilen nur durch eine ziemlich monotone, blaugrüne Färbung zu beherrschen weiss. Seine Neuerung wurde sodann noch entschiedener durch seinen Zeitgenossen *Herri de Bles* verfolgt und für weitere Entwicklungen vorbereitet. So mündet also die niederländische Malerei, wo sie auf eignen Wegen sich selbst überlassen bleibt, unausweichlich in einen bald derben, bald phantastischen Naturalismus aus.

Hier ist nun auch der Ort, von den prachtvollen gewirkten Teppichen zu reden, durch welche in jener Epoche Flandern einen Weltruhm errang, so dass selbst Rafael's berühmte Compositionen für die sixtinische Kapelle zu Arras ausgeführt wurden. Auch die flandrischen Meister haben massenhaft für solche Arbeiten Entwürfe geliefert, und Nichts vielleicht gewährt eine so lebendige Anschauung von der Macht, mit welcher damals die Malerei in den Niederlanden das ganze Dasein erfasste und durchdrang, als die Menge köstlicher Werke dieser Art, welche nach so vielen Zerstörungen sich immer noch erhalten haben. In leuchtenden Farben und mit reicher Verwendung von Gold ausgeführt, zeugen sie nicht bloss von der Höhe der Technik, sondern auch von dem künstlerischen Sinne, der hier die Schöpfungen des Gewerbes adelt. Zugleich sind sie ein treuer Abglanz der stylistischen Entwicklung sowie des Gedankenganges der gleichzeitigen Malerei; ja in letzterer Hinsicht geben sie eine willkommene Ergänzung zum Inhalt der Tafelbilder. Denn da diese fast ausschliesslich in den Aufgaben des Andachtsbildes und des Portraits sich bewegen, die Teppiche aber vielfach weltliche Historien, antike Stoffe, Mythologisches und Allegorisches umfassen; da sie ferner in ihrer oft bedeutenden Ausdehnung gleichsam die Stelle der Freskomalerei vertreten, so leuchtet sofort das vielseitige künstlerische und kulturgeschichtliche Interesse ein, welches an diesen Werken haftet.

Das grösste Prachtstück besitzt die kaiserliche Schatzkammer zu Wien in dem sogenannten Burgundischen Messornat, einer vollständigen sogenannten Kapelle, d. h. einer Ausrüstung für den celebrirenden Priester und die ihm beigegebenen Diakonen. Ganz bedeckt mit figürlichen Darstellungen, mit Einzelgestalten in architektonischen Rahmen zeichnen diese Gewänder sich nicht bloss durch höchsten Glanz und Gediegenheit der technischen Ausführung, sondern auch durch die künstlerische Feinheit des Entwurfs

und der Behandlung aus. Der Styl entspricht den völlig ausgebildeten Formen der Eyck'schen Schule. Noch interessanter, des Gegenstandes halber, sind die Tapeten im Münster zu Bern, welche in der Schlacht bei Granson 1476 von den Eidgenossen erbeutet wurden;[1] vier darunter zeigen Scenen aus dem Leben Julius Cäsar's mit Versen in französischer Sprache, wahrscheinlich Erzeugnisse der Webereien zu Arras. Ausserdem findet sich eine Anbetung der h. drei Könige von besonders schöner Ausführung, wiederum im Charakter der Eyck'schen Schule. Sodann vier Darstellungen, in welchen man Nachbildungen der untergegangenen Brüsseler Rathhausbilder Roger's van der Weyden erkennt, u. A. Beispiele von der Gerechtigkeitsliebe des Kaisers Trajan darstellend. Andere Teppiche aus burgundischem Besitz bewahrt das Museum im alten Herzogspalast zu Nancy.

Den grössten Reichthum solcher Teppiche sieht man aber im königlichen Schloss zu Madrid. Es sind ganze Reihenfolgen, in welchen die verschiedenen Entwicklungsstufen der niederländischen Malerei zur Anschauung kommen. Zu den frühesten gehören die sechs Scenen aus dem Leben der h. Jungfrau; figurenreiche Compositionen mit architektonischen Einfassungen und Hintergründen, mit Unrecht auf van Eyck zurückgeführt, da sich unverkennbar schon die spätere Zeit des 15. Jahrhunderts darin ankündigt. Auch die Reihenfolge der Passion in fünf Bildern, die man gleichfalls ohne Grund auf Roger zurückführt, gehört noch demselben Jahrhundert an und charakterisirt sich durch jenen lebhafteren dramatischen Ausdruck, der allerdings auf das Vorbild jenes Meisters oder seiner Schule deutet. Die übrigen Teppiche dagegen fallen sämmtlich ins 16. Jahrhundert, und zwar zeigt die Mehrzahl jene anziehende Stufe der Entwicklung, welche im Figürlichen noch an der alten Schultradition festhält und nur nach etwas mehr Anmuth und Weichheit strebt, während in der reichlich verwendeten Architektur der Einfassung und der Hintergründe die zierlichen Formen einer spielenden Frührenaissance überhand nehmen. Den Uebergang zu dieser Richtung verrathen die Teppiche mit der Geschichte von König David und Bathseba; in der Architektur überwiegen noch die spätgothischen Formen mit spärlich eingefügter Renaissance; in den Figuren, namentlich den weiblichen Gestalten, herrscht eine Anmuth, die mit dem weichen Fluss ihrer Linien und dem lieblichen Ausdruck an Gerhard David erinnert. Ungefähr auf derselben Stufe, doch mit stärkerer Anwendung der Renaissance, stehen die Teppiche aus der Geschichte Johannis des Täufers. Die meisten übrigen aber zeigen den figürlichen Styl und die üppige Anwendung der Frührenaissance, wie sie bei Mabuse und seinen Zeitgenossen vorkommt. Dahin gehören die reichen allegorischen Compositionen der Tugenden und Laster und des Weges der Ehre, schon durch die Mannichfaltigkeit des Inhalts von hohem Interesse. Dahin die Gründung Roms und das etwas frühere Bild vom Leichenbegängniss des Turnus; dahin ferner die höchst merkwürdigen Darstellungen aus der Apokalypse. Die letzte Reihenfolge, die für unsere Betrachtung von Werth ist, sind die berühmten Teppiche nach *Jan Vermeyen* (1546), welche in dreizehn Bildern den Zug Karls des V. nach Tunis schildern. (Ein anderes Exemplar derselben im Belvedere zu Wien).

[1] *A. Jubinal*, les anciennes tapisseries historiées, Paris 1838; *G. Kinkel*, die Brüsseler Rathhausbilder etc., wieder abgedr. in des Verf. Mosaik zur Kunstgesch.

b. Die deutschen Schulen.[1]

Der grosse Erfolg der von den Eycks angebahnten Darstellungsweise bewährte sich unmittelbar am ersten in den benachbarten Gegenden des Niederrheins. Der typische Idealismus der alten Kölner Schule, der noch in Meister Stephan eine so schöne Blüthe entfaltet hatte, verblasste und sank spurlos zusammen vor dem glänzenden, bestechenden flandrischen Realismus. Zunächst tritt das in diesen Gegenden bei einem Meister hervor, der früher irrthümlich „Israel von Meckenem" genannt wurde, den man aber jetzt nach seinem Hauptwerke im städtischen Museum zu Köln als den „Meister der lyversbergischen Passion" bezeichnet. Dies Bild schildert in acht Tafeln die Leidensgeschichte Christi, ganz in der Weise Rogers v. d. Weyden, mit ähnlicher Schärfe der Modellirung und Charakteristik, bei grosser Kraft und Gluth der Farbe. Doch sind die Motive nicht bedeutend und neigen gelegentlich stark zur Caricatur und Uebertreibung. Wie lange diese Richtung in Köln die ausschliesslich herrschende blieb, beweist unter vielen anderen Künstlern *Bartholomäus de Bruyn*, der 1536 den Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten malte. — Ein andrer Meister der früheren Zeit, *Jan Joest*, der zu Calcar lebte, erscheint in seinem Hauptwerk, dem Hochaltar in der dortigen Kirche, mit einer Darstellung des Lebens Christi in einer Reihe von Bildern als einer der tüchtigsten selbständigen Nacheiferer der flandrischen Kunst.[2] Dagegen konnte sich in Westfalen zu gleicher Zeit noch die ideale Hoheit der älteren Schule erhalten und in dem „Meister von Liesborn" eine seltene Verschmelzung jenes feierlichen Styles und seiner harmonischen Schönheit mit der realeren Charakteristik, der lebensvolleren Ausbildung der neueren Richtung hervorbringen. So zeigt es der aus dem Kloster Liesborn stammende Hochaltar vom Jahr 1465, der das Leben und Leiden Christi enthält, und dessen Reste neuerdings an die Nationalgalerie zu London verkauft worden sind.

Ungleich bedeutender, selbständiger und freier nehmen die Schulen im oberen und mittleren Deutschland die flandrischen Einflüsse auf. Sie geben die schöne, milde Empfindung, den idealen Sinn der früheren Zeit nicht so vollständig preis, wenden auch nicht dieselbe Schärfe der Durchführung an, sondern gelangen auf einem mittleren Wege zu einer durchweg eigenthümlichen Richtung, in welcher bisweilen eine glückliche Verschmelzung beider Grundelemente erreicht wird. Zum Theil mochte dazu beitragen, dass in Schwaben mehr als anderswo im Norden ausgedehnte Wandmalereien zur Ausführung kamen, von denen sich manche wichtige Spuren in den zahlreichen spätgothischen Kirchen des Landes vorfinden.

Zur schwäbischen Schule gehört zunächst ein anziehender Meister *Lucas Moser*, von Weil der Stadt, von dem sich aus dem Jahr 1432 ein Altarwerk in der Kirche zu Tiefenbronn zwischen Calw und Pforzheim erhalten hat. Es gibt in mehreren Abtheilungen die Legenden der h. Martha, Lazarus und Magdalena, dazu Christus zwischen den thörichten und klugen Jungfrauen. Hier herrscht noch fast ausschliesslich der ideale typische Schönheits-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 82, 83, 83 A. 84 (V.-A. Taf. 49, 50). — *E. Förster*, Gesch. der deutschen Kunst. Band II. — [2] *E. aus'm Weerth*, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden. Bd. I.

sinn der früheren Zeit, der sich jedoch mit tiefer Farbenpracht und einzelnen mehr realistischen Zügen verbindet. Auf dem Rahmen liest man neben dem Malernamen den naiven Stossseufzer: „Schrei Kunst schrei und klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr.“ Vielleicht ein Zeugniss dafür, dass die Welt anfing sich von den Vertretern jener älteren Richtung abzuwenden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt sodann *Friedrich Herlen* in diesen Gegenden als eifriger Nachfolger der Eyck'schen Richtung auf, ohne indess grössere Bedeutung und durchgreifenden Einfluss zu gewinnen. Bilder von ihm sieht man in der Jakobskirche zu Rothenburg



Fig. 452. Christus am Kreuz. Von Martin Schongauer.

an der Tauber, in der städtischen Sammlung zu Nördlingen, der Kirche zu Bopfingen und dem National-Museum zu München. Dagegen zählt *Martin Schongauer* (auch *M. Schön* genannt) zu den ausgezeichnetsten Künstlern seiner Zeit.[1] Er ward wie es scheint aus einer Augsburger Familie um 1420 geboren, ging zu seiner Ausbildung zu Rogers v. d. Weyden nach Brüssel und liess sich dann in Colmar nieder, wo er 1488 starb.[2] Für seine künstlerische Würdigung gewähren ausser den wenigen beglaubigten Hauptbildern zu Colmar, der nicht gerade schönen, aber in grossen bedeutenden Formen aufgefassten Madonna im Rosenhag in der dortigen Martinskirche und zwei Altarflügeln im Museum daselbst, deren Gestalten

[1] Denkm. der Kunst Taf. 82 Fig. 1—3. — [2] Ueber sein Todesjahr vgl. *E. His-Heusler* im Archiv für die zeichn. Künste. Jahrgang XIII.

einen idealeren, volleren Typus zeigen, die zahlreichen von ihm gefertigten Kupferstiche (116 zählt man) eine lebendige Anschauung (Fig. 452).

Der Kupferstich spielt eine so wichtige Rolle in der Geschichte der deutschen Kunst, dass wir mit einigen Worten auf seine Entstehung und erste Verbreitung einzugehen haben.[1] Seit den ältesten Zeiten hatte die Goldschmiedekunst Zeichnungen in Metallplatten gravirt und zur deutlicheren Betonung die eingegrabenen Linien mit einem schwarzen Schmelzfluss (Nigellum) ausgefüllt. Diese Niellen führten zuerst auf den Gedanken, vor dem Einlassen der Füllung von der gravirten Platte Abdrücke auf Papier zu nehmen, um die Zeichnung besser beurtheilen zu können. Im 15. Jahrhundert, als eine gesteigerte Lust an künstlerischen Darstellungen überall um sich griff, gelangte man alsbald dazu, Metallplatten zu graviren, um die eingegrabenen Bilder durch den Abdruck zu vervielfältigen und dieselben den weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Ueber die Priorität dieser folgenreichen Erfindung ist viel gestritten worden; nachdem dieselbe zuerst den Italienern zugesprochen ward, wo ein Goldschmied *Maso Finiguerra* nach Vasari's Bericht um 1460 zuerst Abdrücke solcher Art gemacht haben soll, hat sich durch weitere Forschungen herausgestellt, dass die grössere Wahrscheinlichkeit für Deutschland spricht. Denn hier finden sich nicht bloss die frühesten Schöpfungen des Kupferstichs, sondern die deutschen Arbeiten sind den italienischen an Durchbildung bis ins 16. Jahrhundert überlegen. Zu den ältesten datirten deutschen Stichen gehören sieben noch alterthümlich rohe Blätter einer Passion, von welchen die Geisselung die Jahreszahl 1446 trägt. Entwickelter ist bereits ein Blatt mit der von Engelchören umgebenen Madonna, von einem Meister P. vom Jahr 1451. Das Datum 1457 findet man auf einer alterthümlichen Darstellung des h. Abendmahls, welche zu einer Reihe von 27 Scenen der Passion gehört. Sehr bedeutend erscheint sodann ein niederrheinischer Meister von 1464, der „M. mit den Schriftbändern", „m. aux banderoles" genannt, von welchem man eine ansehnliche Zahl von Blättern kennt. Noch höhere technische Ausbildung verräth der *Meister E. S.* vom Jahr 1466, der wahrscheinlich Oberdeutschland angehört, während zu gleicher Zeit in Westfalen *Franz von Bocholt* und *Israel von Meckenem* thätig sind. Bei diesen letztgenannten Künstlern hat der Kupferstich längst die primitive Umrisszeichnung mit leicht angegebenen Schattenstrichen abgestreift und sich durch reicheren Wechsel der Strichlagen zu einer malerischen Wirkung erhoben, für welche die flandrische Kunst ohne Frage entscheidend gewesen ist.

Auf diesem Punkte nimmt nun Schongauer die Entwicklung auf und führt in seinen reich durchgebildeten, zart abgetönten, technisch bereits hoch entwickelten Blättern den Kupferstich seiner Vollendung entgegen. In diesen Werken erscheint Martin theils noch in ziemlich nahem Anschluss an die flandrische Kunst, theils schon zu einem eigenen Styl fortgeschritten, dessen äussere Merkmale eine gewisse Unruhe der knitterig behandelten Gewandung, eine scharfe, eckige, magere Zeichnung und eine starke Beimischung oberdeutscher Trachten sind. Seine inneren Vorzüge dagegen

[1] Literatur: *A. Bartsch*, peintre-graveur. *Passavant*, peintre-graveur. *Andresen*, Handbuch für Kupferstichsammler. *J. E. Wessely*, Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdrucks.

bestehen in einer meist edlen, oft selbst grossartigen Composition, einer tiefen Innigkeit des Ausdrucks und einer feinen sinnigen Schönheit der idealen Köpfe. Wir geben als Beleg einen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, nach einem seiner Kupferstiche. Ausser solchen religiösen Gegenständen behandelt er in seinen Stichen auch oft und mit frischem, selbst derbem Humor Scenen des niederen Lebens und steht dadurch als einer der frühesten Meister des Genre da.

Einer der bedeutendsten Künstler der schwäbischen Schule ist sodann *Bartholomäus Zeitblom* von Ulm, der gegen 1450 geboren sein mag und bis nach 1516 thätig war. In ihm lebt mehr als in irgend einem seiner Zeitgenossen jener hohe, ideale Sinn der älteren Kunst. Seine Gestalten haben eine edlere Haltung, eine grossartigere Körperlichkeit, eine einfachere Gewandung, als die der meisten gleichzeitigen Künstler. Die Modellirung ist weich, die Farbe licht und mild, beinahe an Freskobilder erinnernd, die Köpfe sind von sanftem Ausdruck bei etwas stumpfer Form, wie denn überhaupt dieser Meister nicht in scharfe Detaillirung sich verliert. Das früheste bekannte Bild von ihm ist ein Eccehomo vom Jahr



Fig. 453. Die Engel mit dem Schweisstuch der Veronica. Von Zeitblom.

1468 in der Kirche zu Nördlingen. Vom Jahr 1488 datirt der Altar von Hausen in der Sammlung vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart. Seine wichtigsten Bilder finden sich in der öffentlichen Sammlung zu Stuttgart. So besonders die Flügel eines Altars vom Jahr 1496, mit der Verkündigung, den beiden heiligen Johannes und zwei Engeln mit dem Schweisstuch der Veronica, letztere Tafel im Museum zu Berlin (Fig. 453), ein Werk von einfacher Grösse und rührender Innigkeit des Ausdrucks. Auch der Altar aus der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf vom Jahr 1497, jetzt in der Alterthümersammlung zu Stuttgart, mit dem Namen und dem Bildniss des Meisters auf der Rückseite bezeichnet, gehört zu seinen vorzüglicheren Arbeiten. Sodann besitzt die Galerie zu Augsburg vier treffliche Altartafeln aus der Legende des h. Valentin, die fürstliche Sammlung zu Sigmaringen acht anziehende Darstellungen aus dem Leben der heil. Jungfrau. (Fig. 454). In bedeutsamer Weise zeigt auch der prächtige Hochaltar zu Blaubeuren in den Bildern der inneren Seite die Einwirkung und zum Theil selbst die Hand des Meisters.

Ein andrer wackrer Künstler der Ulmer Schule ist *Hans Schühlein,* den man in dem grossartigen Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn vom

J. 1469 kennen lernt. Wie so oft, zeigt sich im Mittelfelde ein Schnitzwerk, die Kreuzabnahme und die Trauer um den Leichnam Christi darstellend, zu den Seiten vier Heilige. Dazu an den Flügeln vier gemalte Scenen der Passion, aussen die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, und Anbetung der Könige. Noch herrscht der Goldgrund, aber die Farbe hat einen weichen milden Gesammtton, wie er den damaligen Ulmern eigen



Fig. 454. Geburt Christi von Zeitblom. Sigmaringen.

war; die Gewänder, namentlich der weisse Mantel der Madonna, sind edel drapirt; in der ganzen Darstellung, besonders auch in den Köpfen verräth sich viel Schönheitssinn.

Endlich gehört der Ulmer Schule noch der liebenswürdige, empfindungsvolle *Martin Schaffner*, dessen Thätigkeit von 1508 bis 1535 beglaubigt ist. Aehnlich wie Zeitblom geht auch er von einer idealen Anschauung aus und weiss in seinen späteren Jahren selbst die Einflüsse italie-

nischer Kunst glücklich zu einer grösseren Läuterung seines Styles aufzunehmen. Zu seinen trefflichsten Werken gehören die vier Tafeln vom Jahr 1524, mit der Verkündigung, der Darstellung im Tempel, der Ausgiessung des heiligen Geistes und dem Tode der Maria, welche die Pinakothek zu München bewahrt. Edle Anordnung, Feinheit der Empfindung und grosser Schönheitssinn tragen hier über die der ganzen deutschen Kunst dieser Zeit eigene Befangenheit der Auffassung einen fast völligen Sieg davon. Andere Bilder des Meisters im Münster zu Ulm, in den Galerien zu Stuttgart, zu Sigmaringen und zu Berlin.

Neben Ulm war das alte reiche Augsburg der zweite Mittelpunkt der schwäbischen Kunst. Hier tritt zunächst die Malerfamilie Holbein uns entgegen. *Hans Holbein d. ä.*, der um 1460 geboren sein mag, ist bis 1499 in seiner Vaterstadt, dann vorübergehend in Ulm, 1501 in Frankfurt a. M. thätig, malt 1502 ein ausgedehntes Altarwerk für das Kloster Kaisheim bei Donauwörth, ist dann wieder in Augsburg mit bedeutenden Aufträgen beschäftigt, wo er trotzdem in kümmerlichen Verhältnissen lebt und bis 1516 in den Steuerbüchern genannt wird. Sodann geht er 1517 nach Isenheim im Elsass, um dort ein Altarwerk zu malen. 1521 ist er wieder in Augsburg, wo er 1524 stirbt. Er geht auf die realistische Richtung der Flandrer nach dem Vorgange Schongauer's ein, ohne jedoch die Tradition seiner Heimath, das ideale Schönheitsgefühl und die theils milde, theils kraftvoll warme Farbenharmonie aufzugeben. Sein frühestes Bild scheint die zierlich ausgeführte kleine Tafel der Madonna mit dem Kinde, in der Moritzkapelle zu Nürnberg, mit der Jahrzahl 1492. Im Dom zu Augsburg sodann vom Jahr 1493 vier treffliche Tafeln aus der Abtei Weingarten, Joachims Opfer, Mariä Geburt, ihr Tempelgang und die Darstellung im Tempel. Seine Hauptwerke sind in der Galerie zu Augsburg: die Basilika S. Maria Maggiore vom J. 1499, mit Scenen aus dem Leben Mariä und der h. Dorothea, anmuthig im Geiste der älteren Kunst behandelt; sodann seine vollendetste Schöpfung ebendort, die Paulsbasilika mit der Geschichte des Apostels, bedeutend in der Charakteristik, durchgebildet in der warmen Färbung und dem klaren Helldunkel. Ferner ebendort ein Votivbild der Familie Walter vom J. 1502, mit der Verklärung Christi, der Speisung der Viertausend und der Heilung des Besessenen, ausserdem mit trefflich gemalten Portraits, zwischen den beiden erstgenannten Werken stehend, da es mit dem ersteren das Weiche, Holdselige in den Köpfen, mit dem letztern die schärfere Durchführung der Formen und die feinere Mannichfaltigkeit der Farbenstimmung gemein hat. Das umfangreiche, 1501 für die Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gemalte Altarwerk ist jetzt an drei Orten zerstreut: das Mittelbild der Staffel mit einer Darstellung des Abendmahls befindet sich in der Leonhardskirche, die Seitenflügel dazu sowie sieben der acht Flügel des Hauptschreins mit Scenen der Passion im Städel'schen Institut, zwei Flügel endlich mit dem Stammbaum Christi und dem der Dominikaner in der Sammlung des Saalhofs, diese besonders durch fein gezeichnete, harmonisch colorirte Köpfe von vorzüglichem Werth. Dem Jahr 1502 gehören sechzehn aus der Abtei Kaisheim in die Pinakothek nach München gelangte Altarbilder, von denen die der inneren Seite, mit der Jugendgeschichte Christi, den Meister selbst in seinem edlen Schönheitssinn zeigen, die Passionsscenen dagegen rohere Gesellenarbeiten sind. Ueberschaut man diese umfangreiche Thätigkeit des fleissigen Meisters,

so wird man von schmerzlichem Staunen ergriffen bei der Nachricht von den drückenden Verhältnissen, mit denen er gerade gegen Ende seines Lebens zu kämpfen hatte. Von 1515 und den beiden folgenden Jahren wird uns wiederholt von gerichtlichen Pfändungen berichtet, denen er meistens wegen geringfügigster Summen ausgesetzt war. Selbst 1521 noch wird er wegen einer Forderung von 2 fl. 40 kr. ausgepfändet. Bei solcher Lage der Dinge begreift man dann, dass sein grosser Sohn, sobald er flügge war, das Nest verliess und nie wieder nach Augsburg zurückkehrte.

Endlich muss man nun auch dem Meister die vier in der Sammlung zu Augsburg befindlichen Altarflügel von 1512 zurückgeben, welche durch eine gefälschte Inschrift lange Zeit als Arbeiten seines Sohnes gegolten haben. Sie stellen die Legende des h. Ulrich und Wolfgang dar und geben ausserdem die Madonna mit der h. Anna auf einer Bank sitzend, auf welcher das Christuskind eben seine ersten Schritte versucht. Hier erhebt sich die Kunst des 15. Jahrhunderts bereits zu reiferer Schönheit und freierer Naturauffassung, welche dann in dem herrlichen um 1516 entstandenen, jetzt in der Pinakothek zu München befindlichen Sebastiansaltar zu vollem Adel sich entfaltet. Auf dem Mittelbilde sieht man den Martertod des Heiligen, auf den Flügeln die anmuthigen Gestalten der h. Barbara und Elisabeth (Fig. 455), auf den Aussenseiten die Verkündigung. Hier erscheint der Meister schon ganz frei in edler, selbst grossartiger Formbehandlung, in hoher Feinheit der Zeichnung und Modellirung und in leuchtend klarer Farbe. Es ist eins der gediegensten und schönsten Werke, welche die ältere deutsche Kunst hervorgebracht hat.

Neben ihm muss sein Bruder *Sigmund Holbein*, der 1505 und 1509 in Augsburger Steuerbüchern vorkommt, 1540 aber in Bern gestorben ist, ein ausgezeichneter Künstler gewesen sein, denn von ihm stammt ein Madonnenbildchen, jetzt auf der Burg in Nürnberg, das durch miniaturhafte Vollendung, Farbenschmelz und Lieblichkeit zu den schönsten Erzeugnissen deutscher Kunst gehört.

In ähnlicher Richtung bewegt sich anfangs auch *Hans Burgkmair*, der 1472 zu Augsburg geboren wurde und bis 1531 lebte, ein tüchtiger, handfertiger Meister, von dem namentlich eine überaus grosse Anzahl von Zeichnungen zu Holzschnittwerken, vorzüglich zum „Triumphzug Kaiser Maximilians" und zum „Weisskunig", einer poetischen Verherrlichung desselben Fürsten, herrührt. Durch seinen Aufenthalt in Italien, von dem er gegen 1508 zurückkehrte, brachte er die Auffassung der Renaissance nach der Heimath und gewann entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des jüngeren Hans Holbein. Ausser jenen zahlreichen Zeichnungen hat der fleissige Künstler auch als Maler eine Reihe von Arbeiten hinterlassen, die allerdings im Werthe verschieden sind, von denen die besseren aber sich durch Kraft der Charakteristik, lebendige Schilderung und eine warme harmonische Färbung auszeichnen. Auch herrscht ein Unterschied zwischen seinen früheren Arbeiten und den späteren nach der italienischen Reise entstandenen. Während jene in dem schärferen Faltenstyl, der häufigen Anwendung von Gold und dem Gepräge der Köpfe noch den Einfluss der älteren schwäbischen Schule zeigen, geben letztere durch grössere Weichheit und starkes Betonen der Renaissanceformen sich als Resultate italienischer Studien zu erkennen. Doch sind diese Einwirkungen niemals so überwiegend, um den deutschen Charakter seiner Kunst zu gefährden. Auch

gehört er zu den frühesten Meistern, welche die landschaftlichen Hintergründe in reicherer Weise durchgebildet und mit dem figürlichen Theil der Composition in Verbindung gesetzt haben. In der Galerie zu Augsburg lernt man den Meister nach seinen verschiedenen Richtungen am besten



Fig. 455. S. Barbara und Elisabeth, von Holbein d. ä. München.

kennen. Vom Jahr 1501 ein grosses Bild, Christus und die Madonna auf Goldgrund, in üppiger aus gothischen und Renaissanceformen gemischter Architektur thronend, werden von vielen Heiligen verehrt, deren Schaaren sich auf den beiden Flügeln fortsetzen. Die Charaktere sind anmuthvoll und edel, in tiefer goldigwarmer Färbung, die Behandlung ist keck und leicht, selbst ans Oberflächliche streifend. Aus demselben Jahr stammt

das Gemälde der Petersbasilika mit dem thronenden Papst und vielen Heiligen, oben Christus auf Gethsemane betend. Vom Jahr 1502 die Basilika S. Giovanni mit der Geisselung Christi: vom Jahr 1504 die Basilika S. Croce mit Christus am Kreuz und dem Martyrium der h. Ursula, besonders durch viele jugendlich anmuthige Köpfchen ausgezeichnet. Von seinen späteren, zum Theil schon manierirten Bildern nennen wir Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, vom Jahr 1519, auf der Aussenseite der Flügel S. Georg und Kaiser Heinrich der Heilige. Von seiner Behandlung weltlicher Stoffe gibt ebendort die Darstellung der Niederlage bei Cannae, gemalt 1529, eine Anschauung. In der Pinakothek zu München ist Johannes auf Patmos wegen der feinen Durchbildung der Landschaft bemerkenswerth.

Abweichend von der Richtung dieser ganzen oberdeutschen Schule scheint, soweit nach dem mangelhaften Stande der Untersuchung ein Urtheil erlaubt ist, in Baiern ein strengerer Anschluss an die flandrische Kunst stattgefunden zu haben, und ebenso bezeugt auch, was man bis jetzt von der Malerei in Oesterreich kennt, ein ähnliches abhängiges Verhältniss. Doch tritt hier neben anderen, untergeordneten Leistungen Meister *Michael Pacher*, der im Jahr 1481 den prächtigen Altar in S. Wolfgang vollendete (vgl. S. 265) als ein tüchtiger Künstler im Sinne der Eyck'schen Auffassung hervor.

Bedeutendere Erscheinungen bietet gleichzeitig die fränkische Schule, deren Hauptort Nürnberg wir bereits in einer überaus regen Thätigkeit auf allen Gebieten der Skulptur kennen gelernt haben. Der plastische Geist beherrscht hier wie schon früher, so auch jetzt die Entwicklung der Malerei, wobei man jedoch nicht vergessen darf, dass die Plastik dieses ganzen Zeitraumes an sich einen überwiegend malerischen Charakter hat. Eine auffallend scharfe Formbezeichnung und energische Modellirung sind neben einem ins Einseitige und Hässliche gehenden Streben nach Charakteristik die Merkmale der Nürnberger Schule. In keinem Meister prägen sich dieselben so schroff und unerfreulich aus, wie in *Michael Wohlgemuth*, der von 1434—1519 lebte und an der Spitze einer zahlreichen Gesellenschaft in handwerklicher Fertigkeit eine Menge von Altarwerken hergestellt hat, bei denen die Holzschnitzerei mit der Tafelmalerei sich verbindet. Sein Hauptwerk ist der Altar in der Marienkirche zu Zwickau[1] vom Jahr 1479, eine ausgedehnte Schilderung des Lebens und Leidens Christi, worin die realistische Richtung fast überwiegend im Niedrigen und Hässlichen sich ergeht, dabei aber zugleich die tüchtige Sicherheit einer wohlgeleiteten Werkstatt sich nicht verkennen lässt; das Ganze unleugbar, trotz mancher Derbheiten, von einer grossartigen Wirkung, auch in coloristischer Hinsicht von kräftiger Harmonie. (Fig. 456.) In seinen besseren Werken erfreut der Meister oft durch die fast ideale Schönheit der Köpfe und die kraftvoll harmonische Färbung. Zu seinen spätesten Arbeiten gehört der umfangreiche Altar in der Kirche zu Schwabach von 1508. Von dem Ansehen, welches der wackre Meister weithin im nördlichen Deutschland genoss, zeugen die Gemälde, mit welchen er um 1500 den Rathhaussaal zu Goslar schmücken musste. Andre Werke sieht man in der Klosterkirche Heilsbronn, in der Moritzkapelle zu Nürn-

[1] *J. G. v. Quandt*, die Gemälde des Michael Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Fol.

berg und in der Pinakothek zu München. Auch für die Entwicklung des Holzschnittes hat Wohlgemuth Namhaftes geleistet, da er die Zeichnungen für den 1491 erschienenen Schatzbehalter des ewigen Heils und bald darauf mit seinem Stiefsohn *Wilhelm Pleydenwurff* für Hartmann Schedel's Weltchronik lieferte. Selbst im Kupferstich hätte er sich ausgezeichnet, wenn es richtig sein sollte, dass eine Anzahl von Blättern, welche das Monogramm W tragen, auf ihn zurückzuführen wären.

Es war ein verhängnissvolles Schicksal für die Entwicklung der deut-



Fig. 456. Christi Geburt von Wohlgemuth. Zwickau.

schen Kunst, dass gerade aus dieser Schule und von diesem Lehrmeister der Genius ausgehen sollte, der an Tiefe der Begabung, an schöpferischer Fülle der Phantasie, an allumfassender Kraft des Gedankens, an sittlicher Energie eines grundernsten Strebens der erste unter allen deutschen Meistern genannt werden muss. *Albrecht Dürer*[1] braucht, was angeborne künstlerische Begabung betrifft, den Vergleich mit keinem Meister der Welt, nicht mit Rafael noch Michelangelo zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei Allem, was das eigentliche Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form betrifft, so tief in

[1] *J. Heller*, das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Leipzig 1831. — Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnberg 1828. — Leben und Wirken Albrecht Dürer's von *A. v. Eye*. Nördl. 1860. Dürer, Gesch. seines Lebens und seiner Kunst von *M. Thausing*. Leipzig 1876. — Denkm. der Kunst Taf. 83. und 83 A (V.-A. Taf. 49).

den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, dass er nur selten zu einer wahrhaft ebenbürtigen Durchdringung von Gedanken und Erscheinung sich erhebt. Dürer ist mit Recht die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes; aber wir dürfen nicht vergessen, dass er, wie er der höchste Ausdruck unsrer Vorzüge und Tugenden, so auch der Repräsentant unsrer Schwächen und Mängel ist. Blinde Vergötterung ziemt nirgends, am wenigsten vor einem solchen innerlich wahren, strengen Meister. Man darf über die herben, schroffen Aeusserlichkeiten seines Styls weder mit Gleichgiltigkeit noch mit falschem Entzücken hinwegeilen. Es ist schwer, ihn richtig zu würdigen, aber wenn wir ihn ernsthaft zu verstehen suchen, werden wir ihn am besten lieben lernen.

Dürer hat wie wenig andre Meister die Wirklichkeit in allen ihren Aeusserungen aufs Tiefste ergründet. Seine Kenntniss des menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesammten Naturlebens ist von eben so erstaunlicher Sicherheit, wie die Fülle seiner Gedanken unerschöpflich, die Kraft seiner Phantasie unbegränzt erscheint. Aber bis zur vollendeten Schönheit der Form dringt er selten. Er ist so erfüllt von dem Streben nach ergreifender, fesselnder Wirklichkeit, dass ihm ein höherer Styl selbst für die idealen Aufgaben nicht unbedingte Giltigkeit hat. Wie er den weltbewegenden reformatorischen Kämpfen seiner Zeit mit hingebender Ueberzeugung folgte, wie in seinem klaren, scharfen Verstande die herkömmliche symbolische Auffassung des Göttlichen sich in das Menschliche auflöst, so gibt er überall auch in seinen Darstellungen Zeugniss von dieser Umwälzung. Seine heiligen Gestalten sind nur die Nürnberger Bürger seiner Zeit, und zwar meist aus den Sphären des gewöhnlichen Lebens mit allen Zeichen des Zufälligen gegriffen. Er schöpfte eben den Stoff aus seiner Umgebung und suchte nicht nach Vorbildern voll Würde und Schönheit, sondern überwiegend nach scharf markirten, charakteristischen Köpfen, die häufiger ins Derbe, als ins Edle und Anmuthige übergehen. Und sogar diese bunte Schaar voll herber Individualität stellte er meist in einer Weise der Formbehandlung dar, die sowohl in Zeichnung der Köpfe und Hände, als auch andrer Theile eine knorrige, willkürliche Manier bedingte und selbst die in schönen grossen Massen angelegten Gewänder in wunderlich knittrige, unruhige Falten brach. Dabei kennt sein Formgefühl kaum einen Unterschied, ob er die heiligen Gestalten des Glaubens, die derben Erscheinungen des gemeinen Lebens oder die wunderbaren Gebilde seiner Phantasie hinstellt: sie alle sind aus derselben Sphäre genommen und wollen nirgends mehr scheinen, als was sie sind.

Dass Dürer von einem bunten, phantastischen Leben, von den spiessbürgerlichen Gestalten seiner Heimath und nicht von einem schönen, edel entwickelten, südlichen Menschenschlag umgeben war, erklärt diesen seltsamen Hang nicht genügend. Ebenso wenig kann es ihm zur Begründung gereichen, dass er in jenem knittrigen, unruhigen Faltenwurf offenbar einem Einfluss der Holzschnitzerei seiner Zeit erlag. Beide Einwirkungen wusste sein Landsmann Peter Vischer in seinen Schöpfungen allmählich zu überwinden und zu einem lauteren, schönheiterfüllten Styl durchzudringen. In Dürer liegt offenbar eine innere Verwandtschaft mit jenen charakteristischen Zügen des Lebens; es ist die phantastische Richtung seiner Zeit, die in ihm zum höchsten Ausdruck sich gipfelt und ebensowohl alle jene Wunderlichkeiten der Form, wie die unerschöpfliche Fülle und Tiefe seines

Schaffens bedingt. Beides ist ihm unzertrennlich, und beides muss zugleich hingenommen werden. So herb und abstossend aber auf den ersten Blick Manches erscheint, so bewundernswürdig ist gerade hier die Kraft, welche der Wahrheit, Tiefe und Innigkeit des Gefühls innewohnt, und wenn selbst italienische Meister wie Rafael sich nicht abhalten liessen, der Grösse des deutschen Künstlers ihre Huldigung darzubringen: so wird für uns das Verständniss seiner selbst in ihren Mängeln so ächt nationalen Kunstweise nicht unerreichbar sein. Wir werden dann finden, dass kaum je ein Meister mit so verschwenderischer Hand Alles ausgeschüttet hat, was das Gemüth an Innigem, Herzergreifendem, Rührendem, was der Gedanke an Gewaltigem, Erhabenem, was die Phantasie an poetischem Reichthum birgt; dass in Keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat, wie in ihm.

Dürer wurde 1471 in Nürnberg geboren und zuerst für das Gewerbe seines Vaters, der Goldschmied war, erzogen, dann aber 1486, da seine Neigung auf die Malerei ging, zu Wohlgemuth in die Lehre gegeben. Drei Jahre blieb er in dessen Werkstatt und begab sich dann 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrte und sich in seiner Vaterstadt als Meister niederliess. Wohin ihn seine Wanderjahre geführt, lässt sich leider nicht genau ermitteln; soviel wissen wir jedoch, dass er am Oberrhein gewesen, in Colmar von den Verwandten des kurz vorher verstorbenen Martin Schongauer freundlich aufgenommen worden und ohne Zweifel auch nach Venedig gelangt ist. Nach seiner Heimkehr war er zehn Jahre unausgesetzt in seiner Vaterstadt thätig, nicht bloss als Maler, sondern auch mit umfangreichen Arbeiten in Kupferstich und Holzschnitt beschäftigt, bis er 1505 eine Reise nach Italien machte, bei der er jedoch nur Venedig, Padua und Bologna kennen lernte. Gegen Ende des folgenden Jahres kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er in neuem rastlosem Schaffensdrange eine unermessliche Anzahl von bedeutenden Werken, nicht bloss Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, sondern selbst trefflich ausgeführte Schnitzwerke in Buchsbaum und Speckstein hervorbrachte. Erst 1520 machte er eine zweite Reise, diesmal nach den Niederlanden, von der er im folgenden Jahre zurückkehrte. Von da ab lebte und wirkte er ununterbrochen bis an seinen Tod 1528 in seiner Vaterstadt. In diese letzten Jahre fallen ausser seinen künstlerischen Werken mehrere wissenschaftliche Arbeiten, Anweisungen über Geometrie, Befestigungskunst und die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die seine umfassende und gründliche Bildung bekunden.

Alle diese erstaunliche Fruchtbarkeit des Geistes entfaltete sich bei ihm ganz aus eigenem Antriebe, ohne Förderung von aussen, ja unter dem Druck enger häuslicher Zustände und ungünstiger Lebensverhältnisse. Deutschland hatte keinen Julius II. oder Leo X., keine Mediceer oder Gonzaga, keine kunstliebende Aristokratie, keine hochsinnigen Stadtverwaltungen. Venedig bot unserm Meister 200 Ducaten Jahrgehalt, wenn er bleiben wolle; in Antwerpen suchte man ihn durch ähnliche Anerbietungen zu fesseln; aber der treue deutsche Mann kehrte zu seiner Vaterstadt zurück, obwohl ihm dieselbe „in dreissig Jahren nicht für 500 Gulden Arbeiten auftrug“, und er als einzige Belohnung sich vom Rath der mächtigen Reichsstadt die Gnade erbittet, ihm ein mit merklicher Mühe und Arbeit erworbenes Kapital von 1000 Gulden zu fünf Prozent zu verzinsen!

Kaiser Maximilian, so sehr er dem trefflichen Meister geneigt war, wusste ihn zu nichts Grösserem zu verwenden, als zu Ausschmückung eines Degenknopfes und eines Gebetbuchs, zum Entwerfen des „Triumphwagens“ und



Fig. 457. S. Michaels Kampf mit dem Drachen. Von Dürer.

zur Ausführung jenes kolossalen Holzschnittwerks der Ehrenpforte Maximilians, einer ziemlich nüchternen allegorischen Verherrlichung des Monarchen, die Dürer freilich mit dem ganzen Reiz seiner Phantasie ausstattete. Allerdings bewilligte der Kaiser ihm einen Jahrgehalt, aber die Ausfertigung

zog sich Jahre lang hin, so dass die Zahlung desselben erst kurz vor seinem Tode ihn erreichte. Ebenso wenig kam ihm die Befreiung von den städtischen Abgaben zu Gute, welche der Kaiser selbst für ihn auszuwirken suchte; denn die Väter der Stadt wussten den gutherzigen Künstler zum Verzicht auf diese Exemtion zu bereden. So „kläglich und schimpflich", wie Dürer im gerechten Unmuth selbst einmal äussert, waren die Verhältnisse für ihn. Um so höher steht der sittliche Ernst, mit dem er unablässig der Kunst gelebt.

Bei der Vielseitigkeit des Meisters beginnen wir die Uebersicht seiner wichtigsten Werke mit den religiösen Darstellungen. In ihnen hat Dürer die Schranken kirchlicher Auffassung durchbrochen und die heiligen Vorgänge, allerdings in aller Zufälligkeit des Zeitüblichen, aber auch im vollen rein menschlichen Inhalt, mit hinreissender Gewalt geschildert. Die ganze Erhabenheit einer oft noch ungezügelt ins Formlose und Ueberschwängliche sich verirrenden Phantasie entfaltet sich in dem 1498 erschienenen Holzschnittwerk der Offenbarung Johannis. Unter den 16 (eigentlich 15) Blättern sind einige, z. B. die Engel, welche ein Dritttheil der Menschheit tödten, oder der Kampf des Erzengels Michael und seiner Schaaren mit dem Drachen (Fig. 457), von einer kaum jemals übertroffenen dämonischen Gewalt. Andre Blätter, wie der thronende Weltrichter, aus dessen Augen Flammen zucken, von dessen Mund ein Schwert ausgeht, und der in der ausgestreckten Rechten die Sterne hält, schreiten bei aller Grossartigkeit ins Form- und Maasslose aus.

Vor Allem aber dürfen wir nicht vergessen, was der grosse Meister durch diese und zahlreiche andere Arbeiten für die Entwicklung des Holzschnittes geleistet hat.[1] Die Kunst, in Holz (oder auch in Metall) Stempel in erhabener Darstellung zu schneiden, welche zu mancherlei praktischen Zwecken verwendet wurde, ist im hohen Alterthum bereits bekannt gewesen. Im Mittelalter bediente man sich solcher Stempel unter Andrem zum Drucke von Tapeten oder Zeugmustern verschiedener Art. Auch in den Manuscripten wurden die grossen Anfangsbuchstaben oft in solcher Weise hergestellt. Die zahlreichste Verwendung fand seit dem 14. Jahrhundert der Holzschnitt für Herstellung einzelner Blätter, wie sie an den Wallfahrtsorten den Gläubigen zum Kauf dargeboten wurden. Die grossen Klöster, die in jeder Kunstfertigkeit bewandert waren, nahmen sich auch dieser Technik an und stellten oft ganze Folgen von Blättern her, die wie die Biblia pauperum, die Ars moriendi, die Apocalypse u. A. zu den ältesten Schöpfungen des Holzschnitts gehören. Das früheste datirte Blatt dieser Art ist der h. Christoph von Buxheim in Oberschwaben vom Jahre 1423. Auch die Spielkarten, die schon im Ausgang des 14. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt waren, fertigte man, nachdem sie früher durch die „Briefmaler" hergestellt worden waren, bald mit Holzstöcken an. Als nun mit dem 15. Jahrhundert der Drang nach möglichster Vervielfältigung der Kunstwerke erwachte, wurde diese uralte Technik zu ganz neuen Wirkungen geführt. Mit dem Auftreten der Buchdruckerkunst gelangte sie zur grössten Wirksamkeit, und wie der Bücherdruck an die Stelle des Abschreibens trat, so verdrängte der Holzschnitt die Miniatur. Aber so viel Erinnerung an das alte Ver-

[1] *J. Heller*, Gesch. der Holzschneidekunst. Bamberg 1823. — Dazu *J. E. Wessely*, Anleitung etc. Leipzig 1876. — Vgl. die von Soldan 1875 herausgeg. Holzschnitte nach alten Stöcken im Besitz des Germ. Mus. in Nürnberg.

hältniss blieb zurück, dass man sich mit einfachen Umrisszeichnungen begnügte, die mit grellen Farben bemalt wurden. Diesen kindlich primitiven Charakter behielt der Holzschnitt, bis sich bedeutende Künstler seiner annahmen, für ihn zeichneten und statt der unvollkommenen Färbung ihm eine höhere künstlerische Wirkung, ja selbst coloristischen Reiz verliehen, eine Umgestaltung, die nicht ohne Wechselwirkung mit dem gleichzeitigen Aufblühen des Kupferstichs vor sich ging. Der erste, welcher mit voller künstlerischer Meisterschaft den Holzschnitt auf die Höhe seiner Mission hob und ihn zu einem mächtigen Bildungsmittel für das ganze Volk gestaltete, war Dürer. Und zwar suchte er ihn vor Allem in seiner grossartigen Kraft, saftigen Fülle und Breite auszubilden und wusste nach dieser Seite ihn zu unübertroffener Vollendung zu entfalten.

In seinen Gemälden strebt Dürer nach höchster Vollendung in einer oft ans Miniaturhafte gränzenden Ausführung. Die Malerei war damals in Deutschland ins Handwerkmässige ausgeartet, da in den grossen Werkstätten — und dies gilt besonders von der Wohlgemuth'schen — das Anfertigen der Altartafeln meist mit starker Beiziehung von Gesellenhänden geübt wurde. Selbst eins der frühesten Werke Dürer's, der wahrscheinlich um 1500 entstandene Paumgärtner'sche Altar in der Pinakothek zu München, mit der Geburt Christi und zwei stattlichen Ritterfiguren auf den Flügeln, wohl Bildnissen der Stifter, verräth noch ein Befolgen jenes älteren Verfahrens. Bald aber wendet sich der Meister zu jener in der flandrischen Schule wie bei den Italienern durchgedrungenen modernen Auffassung, nach welcher der Künstler in eigenhändiger Durchführung seiner Werke seine Individualität völlig zur Geltung zu bringen sucht. Ein originelles und zugleich eins der frühesten Gemälde dieser Art sieht man in der Burg zu Nürnberg in dem kleinen Bilde des Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln vom Jahre 1500, das indess bei völliger Uebermalung nur noch aus dem Entwurf im Museum zu Darmstadt zu beurtheilen ist. Aus dem Jahr 1504 besitzt die Tribuna der Uffizien zu Florenz ein herrliches Gemälde der Anbetung der Könige, eins der innigsten, liebenswürdigsten des Meisters, voll poetischer Züge, mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe durchgeführt. Sodann folgt 1506 das in Venedig gemalte Bild des Rosenkranzfestes, jetzt in arg entstelltem Zustande im Kloster Strahof zu Prag, eine hochpoetische, frei und lebensvoll aufgefasste Composition, die auch bei den venezianischen Meistern viel Anerkennung fand. Aus demselben Jahre 1506 datirt das vielleicht vollendetste aller Dürer'schen Gemälde, der kleine Crucifixus im Museum zu Dresden, von wunderbarer Tiefe des Ausdrucks und von unvergleichlichem Schmelz der malerischen Behandlung, zugleich durch die landschaftliche Umgebung und die magische Gewalt des Lichtes von ergreifender Stimmung. Gegenüber dieser miniaturhaften Schöpfung, mit der er den Italienern wohl die volle Höhe seiner gerade im Kleinsten am grössten sich bekundenden Kunst darlegen wollte, erscheint das wunderliche, aus demselben Jahre stammende Bild des Jesusknabens unter den Schriftgelehrten, im Pal. Barberini zu Rom, das laut der Inschrift in fünf Tagen gemalt ist, als ein wenig gelungener Versuch, nun auch mit grossen Formen und mit breiter Kühnheit der Behandlung den Italienern zu imponiren. Dagegen erkennt man in den Tafeln mit Adam und Eva aus dem Jahre 1507, jetzt in der Galerie Pitti zu Florenz (alte Kopieen in den Museen zu Mainz

und zu Madrid) die Energie, mit welcher der Meister, offenbar angeregt durch die Eindrücke venezianischer Kunst, das Studium der nackten Menschengestalt schon damals zu einer Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hat. Im Uebrigen nahm Dürer von den Italienern zwar wohl Förderungen für sein Streben nach wissenschaftlicher Begründung des Schaffens an, wie er denn ausdrücklich desshalb nach Bologna ritt, weil ihm Jemand dort Unterricht „in heimlicher Perspektive" zu geben versprochen hatte; ebenso suchte er sich mit den architektonischen Formen der Antike, wie die Renaissance sie verstand, vertraut zu machen: aber zum Heile für sich und seine Kunst blieb er in allem Wesentlichen sich selber und der Heimath treu. Und wenn auch nicht verkannt werden soll, dass er manche harte, unschöne Manieren, das Unruhige, Knitterige der Gewänder, sowie eine Vorliebe für mehr scharf charakteristische als schöne Formen nie ganz abgelegt hat, so steht er selbst mit solchen Mängeln, durch die er seiner Zeit und seiner heimathlichen Umgebung den Tribut zollt, uns doch höher da, als wenn er sein eigenstes Wesen durch die Nachahmung fremder Art preisgegeben hätte.

Minder erfreulich ist die mit herber, entsetzensvoller Wahrheit 1508 gemalte Marterscene der zehntausend Heiligen in der Galerie des Belvedere zu Wien. Das im Jahr 1509 entstandene, vom Kaufherrn Jokob Heller in Frankfurt a. M. bestellte Bild der Himmelfahrt und Krönung Mariä ist leider untergegangen, aber durch eine Kopie von Juvenel in der Galerie des Saalhofs zu Frankfurt a. M. (Fig. 458) unsrer Anschauung in seinem ganz herrlichen Aufbau und seiner charaktervollen Schönheit vermittelt. Dagegen ist eine andre grossartig feierliche Schilderung himmlischer Herrlichkeit, in dem Gemälde der Dreieinigkeit vom Jahr 1511, in der Galerie zu Wien erhalten. Umgeben von den Chören der Engel und Seligen, sowie den Schaaren der anbetenden Gläubigen, thront Gottvater in der Höhe, über ihm die Taube des heiligen Geistes, in den Armen aber hält er den am Kreuzesstamm ausgespannten Leichnam seines Sohnes, gewiss eine der tiefsinnigsten Auffassungen dieses Themas. In der Färbung ist dies wie die andern Bilder des Meisters, welche dieser mittleren Epoche angehören, klar, licht und frisch, nur nicht frei von Disharmonie, wie er denn namentlich ein buntes Schillern verschiedener Farben in den Gewändern liebt. An diese Reihenfolge bedeutender, mit allem künstlerischen Aufwand durchgeführter Gemälde schliesst sich noch würdig das schöne Madonnenbild im Belvedere zu Wien vom Jahre 1512 an, das in Composition, Ausdruck und Farbenreiz zu den besten Schöpfungen Dürer's gehört. Inzwischen war aber der treffliche Meister, wie wir aus seinem eignen Munde wissen, „des fleissigen Kleiblens", wie er seine Art des Malens mit Recht nennt, müde geworden. Die Besteller in Deutschland waren damals der niedrigen Preise gewohnt, welche man für handwerksmässig hergestellte Tafeln zu zahlen pflegte; wenn Dürer für ein Werk wie der Heller'sche Altar, an welchem er so ziemlich ein Jahr lang arbeitete, mit 200 fl. abgelohnt wurde, so war er gewiss zu der Klage berechtigt, „es verzehrt's Einer schier darob" und wir dürfen uns nicht wundern, wenn er den Vorsatz fasst, „wieder seines Stechens fleissiger zu warten". Denn mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten, mit welchen gelegentlich seine Frau die Messen bezog, vermochte er mehr zu verdienen. Nur in vereinzelten Fällen kehrte er später noch zur Malerei zurück; so in der Lucrezia von 1518 in der Pinakothek

zu München, einem nicht gerade erfreulichen, aber wegen der Studien des Nackten und der Verkürzung immerhin sehr bemerkenswerthen Bilde. Von



Fig. 458. Himmelfahrt Mariä. Von Dürer. Frankfurt.

andren Gemälden ist weiter unten zu reden, zunächst aber seiner umfangreichen Schöpfungen auf andren Gebieten zu gedenken.

In den Jahren 1511 bis 1515 sehen wir nämlich den Meister auf religiösem Gebiete mit erstaunlicher Thätigkeit sich bewegen, und in kurzer

Aufeinanderfolge die umfangreichen Holzschnittwerke der grossen Passion in zwölf, der kleinen in sechsunddreissig Blättern, des Lebens der Maria in neunzehn und das Kupferstichwerk der Passion in sechzehn Blättern veröffentlichen. Es ist unmöglich hier selbst nur andeutend ins Einzelne zu gehen;[1] genug dass in ihnen die ganze Tiefe, Innigkeit und Kraft des Meisters sich in unerschöpflichem Reichthum offenbart (Fig. 459). Ueberaus poetisch weiss er die Umgebung der Natur, die Landschaft in



Fig. 459. Titelblatt der grossen Passion Dürer's.

ächt deutschem Geiste mit Berg und Thal, Flüssen und Wäldern und mit der ganzen ergötzlichen Mannichfaltigkeit ihrer Burgen, Flecken und Städte mit hineinzuziehen und besonders in seinen Madonnen durch eine Welt von reizenden, naiven, gemüthlichen Zügen das Herz zu erfreuen. Von dem Reichthum seiner Phantasie in Erfindung anmuthiger Dekorationen und architektonischer Prachtwerke geben die grossartigen Holzschnitte der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian (1515), des kleinen Triumphwagens, für welchen er neben Burgkmaier thätig war, und des grossen Triumph-

[1] Eine Auswahl der trefflichsten Dürer'schen Holzschnitte in neuen gediegenen Nachbildungen ist neuerdings zu Nürnberg in der Zeiser'schen Kunsthandlung erschienen.

wagens von 1522 glänzendes Zeugniss. Letzterer diente zugleich als Vorlage für das grosse Wandgemälde im Rathhaussaale, welches die Stadt



Fig. 460. Thronende Maria. Holzschnitt von 1518. Von Dürer.

damals, wie es scheint durch *Georg Pencz*, ausführen liess. Daneben sieht man eine Galerie mit den Stadtpfeifern gemalt, und zur Linken endlich die Verläumdung nach Lucian, zu welcher der eigenhändige Entwurf Dü-

rers in der Albertina sich findet. Leider sind diese Gemälde später vollständig übermalt worden.

Gegen Ende seines Lebens legte Dürer in einem seiner letzten Werke (1526), den vier Kirchenstützen, die er seiner Vaterstadt verehrte, und welche, von dieser verschenkt, jetzt der Pinakothek zu München gehören, sein tiefstes Glaubensbekenntniss ab und gab in der begleitenden Zuschrift die Erklärung, wie er diese als die Grundpfeiler der ursprünglichen christlichen Lehre in ihrer Reinheit betrachte. Auf zwei Tafeln treten Johannes und Petrus, Paulus und Markus in mächtiger Charakteristik als wirksame Gegensätze vor uns hin, so scharf individualisirt, dass man sie auch wohl als die „vier Temperamente" bezeichnet. Hier hat Dürer, nahe an seinem Tode, Grösse und Einfachheit des Styls, Tiefe und Harmonie der Farbe, vollendete Freiheit der Form erreicht und selbst in den wunderbar grossartigen Gewändern alle kleinliche Manier überwunden.

Die Bildnisse Dürer's zeichnen sich durch treue, schlichte Lebensauffassung und liebevollste Durchführung in unübertrefflich feiner Zeichnung und gediegener Modellirung aus. Vom Jahr 1497 stammt das Brustbild seines Vaters in Sion-House in England (Kopie in der Pinakothek zu München); ein früheres, wohl um 1490 entstandenes Portrait des Vaters sieht man in den Uffizien zu Florenz. Sein eigenes Bildniss malte der Meister mehrmals; so 1498 das im Museum zu Madrid befindliche, von welchem eine Kopie in den Uffizien; vor Allem aber das grossartige Brustbild in der Pinakothek zu München, eine der herrlichsten Gestalten der deutschen Kunst, angeblich von 1500, sicher aber einige Jahre später erst entstanden. Dieselbe Sammlung besitzt auch das Brustbild seines Meisters Wohlgemuth. Ein vorzügliches männliches Brustbild von unsäglich feiner Ausführung vom Jahr 1507, auf der Rückseite wunderlicher Weise die abschreckende Allegorie des Geizes, besitzt das Belvedere zu Wien; ebendort das frei und breit behandelte Bild des Kaisers Maximilian vom Jahr 1519; ferner vom Jahr 1521 ein herrliches Männerbildniss im Museum zu Madrid, vom Jahr 1526 das meisterhaft vollendete Portrait des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie zu Nürnberg, jetzt im Germ. Museum aufgestellt, ganz das Ebenbild eines tüchtigen deutschen Biedermannes, treu, kernig und fest.

Endlich sind noch manche freie Compositionen in Zeichnungen und Stichen hervorzuheben, in denen der Meister seine reiche Phantasie oft mit hinreissender poetischer Gewalt und einer wunderbaren Tiefe des Gemüthes ergossen hat. Was zunächst die Zeichnungen betrifft, an denen die Albertina in Wien den grössten Schatz besitzt, während andre Blätter in der Kunsthalle zu Bremen und in andren öffentlichen Sammlungen sich finden, so lernt man hier vor Allem den grossen Meister in der vollen Tiefe, Kraft und Schönheit der Empfindung und in der unübertroffenen Freiheit, Leichtigkeit und Sicherheit der Darstellung bewundern. Meistens bedient er sich der Feder oder auch des Pinsels, und oft wendet er ein grün oder grau grundirtes Papier an, auf welchem dann das kräftige Schwarz der Zeichnung durch weiss aufgesetzte Lichter eine völlig malerische Wirkung hervorruft. Vielleicht das früheste Blatt seiner Hand ist in einer Zeichnung der Albertina vom J. 1484 zu erkennen, in welcher der 13jährige Knabe sich selbst portraitirt hat. Zu den köstlichsten Zeugnissen seiner Hand gehört die auf grünes Papier mit Feder und Pinsel entworfene Pas-

sion in 12 Blättern, jetzt ebenfalls in der Albertina. Sie beweist zugleich, wenn man sie mit den drei in Kupferstich und Holzschnitt veröffentlichten Passionsfolgen zusammenhält, mit welch tiefer Religiosität der herrliche Meister stets wieder zu diesem ergreifendsten Thema christlicher Kunst zurückgekehrt ist.



Fig. 461. Ritter, Tod und Teufel. Von Albr. Dürer.

Mit besondrer Vorliebe hat Dürer den Kupferstich[1] gepflegt, und nirgends erscheint er auch in seinen malerischen Eigenschaften so vollkommen wie in diesen Blättern, in welchen er das von den früheren Meistern, namentlich von Martin Schön Begonnene zur höchsten Vollendung bringt. Die

[1] Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, ein kritisches Verzeichniss von *R. v. Retberg.* München 1871.

Mannichfaltigkeit, Freiheit und Sicherheit, mit welcher er den Grabstichel führt, die Zartheit der feinen Strichlagen, die reichen Abstufungen vom tiefsten Schatten durch dämmerndes Halbdunkel bis ins hellste Licht: das Alles verleiht diesen Blättern eine ächt malerische Wirkung. Von unvergleichlicher Schönheit ist in diesen Blättern das Landschaftliche, wohl bisweilen überreich in den Motiven, aber von einer selbständigen Bedeutung und von einer Naturpoesie, dass hier schon der Meister sich als Begründer der nordischen Landschaftsdarstellung bewährt. Aus der reichen Zahl dieser kostbaren Arbeiten mögen nur einige der wichtigeren hervorgehoben werden. So die vier Hexen vom Jahr 1497, Adam und Eva vom Jahr 1504, der h. Hieronymus von 1512 und S. Hieronymus in der Zelle vom Jahr 1514, S. Antonius vom Jahr 1529 und der h. Eustachius, anziehende Schilderungen der Einsamkeit und des idyllischen Waldlebens; der Raub der Amymone, der Herkules oder die Eifersucht, das grosse Glück oder die Nemesis, das Wappen mit dem Hahn und das mit dem Todtenkopf (1503), die Portraits Albrechts von Brandenburg (1519), Friedrichs des Weisen (1526) und des Erasmus aus demselben Jahre, vor Allem aber die hochpoetische „Melancholie" vom Jahre 1514, eine der vollendetsten Leistungen seines Grabstichels, und das nicht minder bedeutende Blatt vom Jahr 1513, welches einen geharnischten Ritter darstellt, der inmitten von dräuenden Schreckgestalten unbeirrt und ruhig seinen Weg durch das Walddickicht fortsetzt (Fig. 461). Endlich gehören hieher noch die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian vom Jahr 1515, welche auf der K. Bibliothek zu München aufbewahrt werden.[1] In ihnen vereinen sich Humor und Phantasie zu sinnig anregendem Spiele. Natur und Menschenleben, die Fabelwelt und das weite Reich poetischer Erfindung gestalten sich zur heiteren Arabeske, die in diesem Sinne als eine durchaus originale Schöpfung des grossen Meisters bezeichnet werden muss und seinen herrlichen Geist von einer neuen Seite offenbart. —

Neben Dürer stellt sich nun, als Vertreter der Augsburger Schule, der Sohn jenes älteren Holbein, *Hans Holbein* der jüngere, einer der grössten und edelsten Meister deutscher Kunst.[2] Er wurde 1498 zu Augsburg geboren, wandte sich 1515 nach Basel, war 1517 in Luzern thätig, liess sich zwei Jahre später in Basel nieder und begab sich zuerst 1524 nach Frankreich, dann nach England, wo er durch Vermittlung von Thomas Morus in die Dienste König Heinrichs VIII. trat. Im Jahre 1529 ging er wieder nach Basel und brachte dort mehrere Jahre mit Ausführung grösserer Werke im Auftrage des Raths zu.[3] Dann kehrte er nach England zurück, wo er, wie neuerdings nachgewiesen worden, 1543 in London starb. Wie er eins der frühreifsten Talente der Kunstgeschichte ist und schon mit achtzehn Jahren als tüchtiger Maler auftritt, gehört er zu den wenigen Meistern des Nordens, die entschiedene Einflüsse italienischer Kunst in sich aufgenommen

[1] Im Facsimile herausgegeben durch *N. Strixner*; neue Ausgabe von *F. Stöger*. München 1850. — [2] *U. Hegner*, Hans Holbein der Jüngere. Berlin 1827. — *A. Woltmann*, Holbein und seine Zeit. 2 Bde. Leipzig 1866. Neue Auflage 1874. — *Wornum*, some account of the life and works of Hans Holbein. London 1867. — *Ch. de Mechel*, oeuvres de J. Holbein. Fol. Basle 1870. — Denkm. der Kunst Taf. 84 (V.-A. Taf. 50 Fig. 1—6). — [3] Nach neueren archivalischen Ermittlungen des Herrn *His-Heusler* in Basel. Derselbe hat seine wichtigen Untersuchungen über Holbein in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III. 2. 3. veröffentlicht.

und in vollkommener Selbständigkeit verarbeitet haben. Unter den nordischen Malern jener Zeit ist er der einzige, selbst Dürer nicht ausgenommen, der zu einem vollkommen freien, grossartigen Style durchdrang, sich von den kleinlichen Geschmacklosigkeiten seiner Umgebungen befreite und die menschliche Gestalt in ihrer ganzen Wahrheit und Schönheit erfasste. In vieler Hinsicht steht er darin dem grossen Peter Vischer gleich, der ebenfalls sich über die engen Schranken seiner Heimathskunst emporschwang, ohne doch die Kraft, Innigkeit und Frische des ächt deutschen Meisters zu verlieren. Holbein fand ohnehin in der Kunst seiner Vaterstadt schon eine



Fig. 462. Christi Verspottung. Von Holbein.

idealere Stimmung, einen höheren Formenadel erstrebt, den er mit durchgebildeterem Naturgefühl zu verschmelzen bestimmt war.

Die sicher beglaubigten Arbeiten Holbein's fangen erst in Basel an und tragen als frühestes Datum die Jahrzahl 1516. Man findet dieselben in der reichen Sammlung von Handzeichnungen und Gemälden des Meisters, welche das Museum zu Basel bewahrt. Unter ihnen bekunden zunächst mehrere Portraits und ein furchtbar naturalistischer todter Christus vom Jahr 1521 seine vollendete Meisterschaft in prägnanter Auffassung und Wiedergabe der Natur. Bedeutend durch Kraft der Charakteristik und Färbung ist daselbst das nur theilweise erhaltene Abendmahl, Christus mit neun Jüngern darstellend. In dieselbe Zeit fallen auch zwei treffliche Tafeln im Münster zu Freiburg, mit Christi Geburt und der Anbetung der

Könige. Ferner im Museum zu Basel eine Reihe vorzüglicher Bildnisse: vom Jahr 1516 das des Bürgermeisters Meier und seiner Frau; vom Jahr 1519 das frisch aufgefasste, warm und zart durchgeführte des ihm befreundeten Bonifacius Amerbach; ferner das wunderbare Familienbildniss seiner Frau mit den Kindern, wo der nicht eben erfreuliche Gegenstand durch die höchste Kunst geadelt ist; endlich die beiden köstlichen Frauenbildnisse (1526) eines Fräuleins von Offenburg.[1] Vor Allem wichtig sind aber ebendort die acht Bilder der Passion, die 1520—25 entstanden, ihn als einen der ersten Meister religiöser Historienmalerei bekunden. Die Reihe beginnt mit dem Gebet am Oelberg; dann folgen die Gefangennehmung, Christus vor dem Hohepriester, seine Geisselung und Verspottung, die Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung. In diesen höchst dramatischen, kühn und gewaltig bewegten Compositionen athmet die ganze Kraft und Tiefe deutscher Kunst, aber geläutert durch die Einflüsse Rafael's und der anderen grossen Italiener. Die einfache Klarheit der Anordnung, die in wenigen ergreifenden Zügen den Gegenstand erschöpft, die breite, freie Zeichnung, die markige Modellirung der Gestalten und die kraftvolle gesättigte Farbe, das Alles verleiht diesen Darstellungen einen unvergänglichen Werth. Aber noch bedeutender ist ebendort eine Reihe von zehn Passionsbildern, meisterlich in Tusche ausgeführt, in welchen die dramatische Kraft und das Compositionstalent des Meisters sich noch durchgebildeter zeigen (Fig. 462).

Hat hier Holbein die Energie leidenschaftlich bewegter Handlung unübertrefflich geschildert, so steht er mit einem anderen berühmten Werke, der etwa um 1524 entstandenen Madonna des Bürgermeisters Meier von Basel (Fig. 463), welches sich im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen zu Darmstadt befindet (eine spätere treffliche Kopie (Fig. 464) in der Galerie zu Dresden), auch in dem einfachen Andachtsbild als einer der Ersten da. Es ist nicht die hinreissende Gewalt hoher Schönheit, nicht der geistige Adel bedeutender Charaktere, sondern nur die warme Innigkeit, die treuherzige Gesinnung, wodurch dies Werk als eine der tiefst empfundenen Schilderungen ächt deutschen Familienlebens alle Herzen stets an sich fesseln wird. Kaum minder bedeutend und ebenso anziehend durch milde Schönheit, Kraft der Charakteristik und ein fein gestimmtes, harmonisch klares Colorit ist ein kürzlich zu Tage gekommenes zu Solothurn im Privatbesitz befindliches Andachtsbild, welches das Monogramm des Meisters und die Jahrzahl 1522 trägt (Fig. 465). Es zeigt die thronende Madonna, eine der liebenswürdigsten Schöpfungen Holbein's, in den Armen das auf ihrem Schoosse sitzende Kind; zu beiden Seiten die heiligen Ursus und Martinus, jener, eine ernste Kriegergestalt im schimmernden Harnisch, dieser würdevoll im reichen Bischofsornat, mild und innig auf einen Bettler niederblickend, dem er ein Almosen gibt. Aus demselben Jahre und mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet sind in der Sammlung zu Carlsruhe zwei Tafeln, den h. Georg und die h. Ursula darstellend, namentlich letztere voll Schönheit, beide durch saftige Frische und Klarheit des Colorits und jugendliche Feinheit der Gestalten hervorragend. Wie Holbein monumentale Aufgaben behandelte, erkennen wir in den grossen Wandgemälden, mit welchen er seit 1521 den Saal des Rath-

[1] Das eine, Lais Corinthiaca, neuerdings vorzüglich gestochen von *F. Weber*.

hauses zu Basel schmückte. Durch die Feuchtigkeit des Lokales schon früh untergegangen, sind sie nur aus geringen Resten, sowie aus Entwürfen und Kopien auf dem Baseler Museum zu erkennen. Sie enthielten, nach der Sitte jener Zeit, Darstellungen aus der antiken Geschichte und dem alten Testament, als Vorbilder republikanischer Gesetzesstrenge und



Fig. 463. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, von Holbein. Darmstadt.

Gerechtigkeit: den Opfertod des Charondas; Zaleukos, der sich und seinem Sohne wegen eines von diesem begangenen Frevels ein Auge ausstechen lässt; Curius Dentatus, der die Gesandten der Samniter zurückweist; König Sapor, der den gefangenen Kaiser Valerian demüthigt; dazwischen als Einzelgestalten Christus, König David, die Gerechtigkeit, Weisheit und Mässigung. Dazu kamen die bei seiner späteren Anwesenheit entstandenen beiden bedeutenden Bilder: Rehabeam, der die Abgesandten seines Volkes

höhnisch zurückweist, und die Begegnung Sauls und Samuels (Fig. 466). An dramatischer Wucht, grossem historischem Sinn, vollendeter Freiheit der Behandlung stehen diese Schöpfungen profaner Geschichtsmalerei um



Fig. 464. Die Madonna des Bürgermeisters Meier, nach Holbein. Dresden.

so bemerkenswerther da, als die spätern derartigen Werke völlig in conventionelle Formen ausarten.[1] Neuerdings ist aus Holbein's frühester Zeit (wahrscheinlich 1515) eine bemalte Tischplatte auf der Stadtbibliothek in

[1] *Woltmann* in seinem verdienstvollen Buche, gibt eine anschauliche Beschreibung und eingehende Würdigung; wir entlehnen ihm die beigefügte Abbildung.

Zürich entdeckt worden, welche durch die lebendige Mannichfaltigkeit volksthümlicher Darstellungen erfreut und ihn als einen der frühesten Genremaler des Nordens hervortreten lässt.

Seit seiner Uebersiedelung nach England, wo eine Menge glänzender Aufträge sowohl von König Heinrich VIII., wie von den Grossen des Reiches



Fig. 465. Holbein's Madonna von Solothurn.

an ihn ergingen, widmete sich Holbein fast ausschliesslich der Portraitmalerei. Seine zahlreichen Bildnisse gehören durch Feinheit der Auffassung, unvergleichlich schlichte und unübertrefflich wahre Schilderung des Lebens, durch edle Einfachheit des Sinns, liebevolle Vollendung, die sich mit grossartiger Freiheit der Behandlung paart, zu den vorzüglichsten Leistungen dieses Faches. In England zählen zu den trefflichsten Werken die Handzeichnungen in Windsor Castle, das Brustbild der Thomas Morus bei

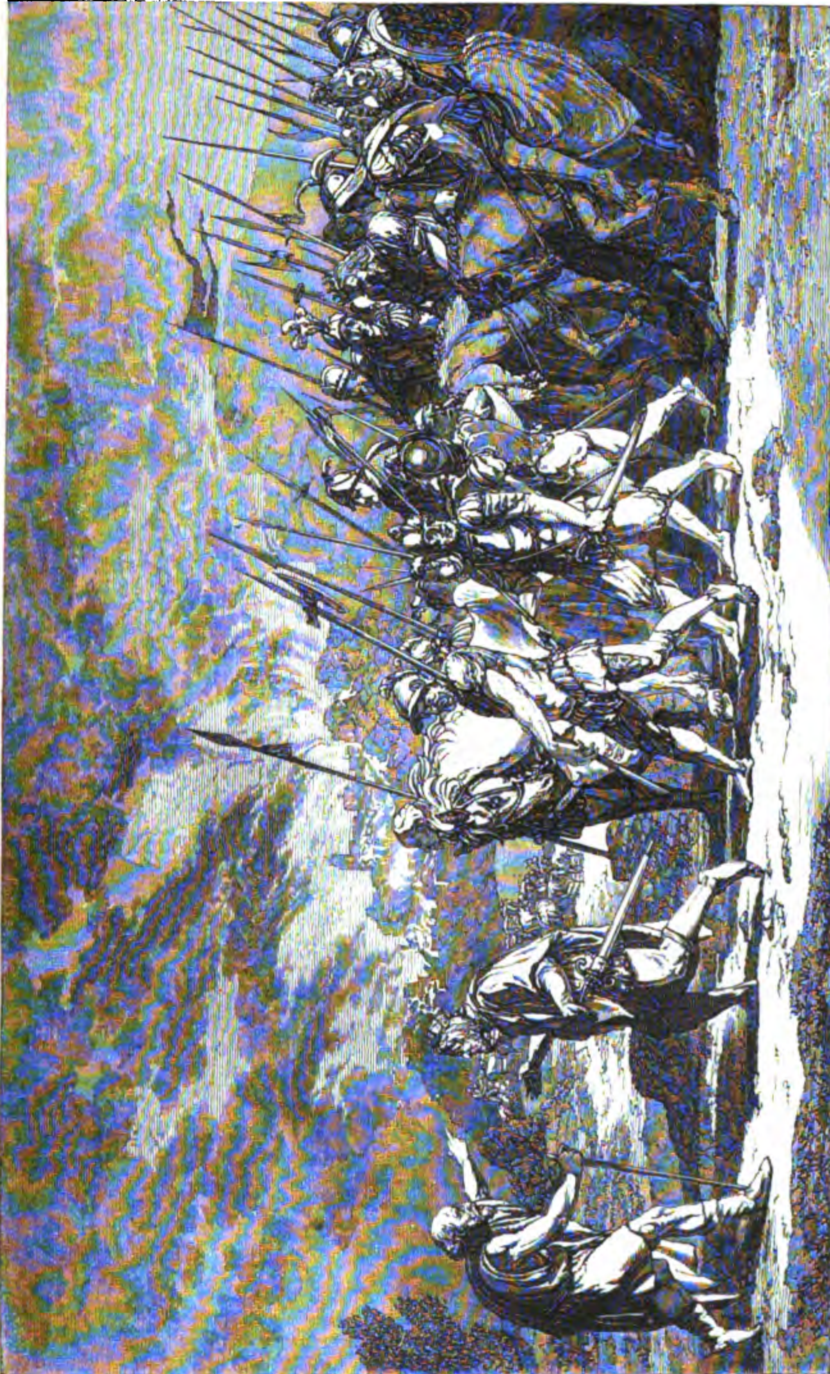


Fig. 466. Sauls und Samuels Begegnung. Von Holbein.

Mr. Huth vom J. 1527, Erzbischof Warham in Lambeth House zu London und vom J. 1538 das köstliche Portrait der Herzogin Christine von Mailand, lebensgross in ganzer Figur, in Arundel-Castle. Sodann erwähnen wir das juwelierartig fein ausgearbeitete des Goldschmieds Morett in der Galerie zu Dresden, das in kühlem klarem Ton trefflich durchgeführte des Kaufmanns Gyzen vom Jahr 1532 im Museum zu Berlin, das der Anna von Cleve, des Astronomen Nicol. Kratzer und das miniaturartig feine des Erasmus im Louvre. Mehrere seiner schönsten Bildnisse findet man im Belvedere zu Wien: das meisterliche, in kräftig bräunlichem Ton gehaltene eines jungen Mannes, mit 1541 bezeichnet, dem Berliner Bilde nahe kommend, mit prachtvoll gemalten Händen; das Brustbild des Geryck Tybis vom J. 1533, in ganz kühlem Colorit mit grauem Schatten; ungefähr aus demselben Jahre das ganz herrliche, in milder kühler Farbenstimmung durchgeführte des hochbetagten John Chambers, Leibarztes Heinrichs VIII.; endlich zwei köstliche Frauenportraits: eine junge Dame mit golddurchwirkter Haube und einem Goldschmuck auf der Brust, in Feinheit und Zartheit des rosig angehauchten Fleischtones den Baseler Bildnissen der Offenburg nahe stehend, wohl aus der ersten Zeit seines englischen Aufenthaltes; sodann das wunderbar vollendete der Johanna Seymour, dritten Gemahlin des Königs, mit sammetweicher Haut, vollendet schönen Händen und zartester Modellirung, ausserdem durch kostbaren Perlenhalsschmuck ausgezeichnet, wahrscheinlich 1536 entstanden. Die übrigen dem Meister zugeschriebenen Bilder des Belvedere tragen mit Unrecht seinen Namen.

Auch als Miniaturmaler leistete Holbein Ausgezeichnetes, wie unter andern mehrere reizende Arbeiten in Windsor Castle und in der Ambraser Sammlung zu Wien (letztere jedoch schwerlich von ihm!) beweisen. Wie der grosse Meister in diesen Portraits sich als gediegener Schilderer des Lebens zeigt, so weiss er auch in tieferem Sinn und allgemeinerer Bedeutung das wirkliche Dasein zu erfassen. In genialster Weise bekundet dies sein berühmter Todtentanz, vermuthlich aus seiner ersten Baseler Zeit, zuerst 1438 zu Lyon erschienen. Er bediente sich hier des Holzschnitts und einer energisch volksthümlichen Darstellung, um seinen ächt nationalen, von tiefsinniger Poesie und grandiosem Humor erfüllten Conceptionen das entsprechende Gepräge zu geben. Die schneidenden Contraste eines vielfach abgestuften gesellschaftlichen Zustandes, wie sie damals gerade in den Zeiten allgemeiner Gährung drohend hervortraten und in den aufständischen Bewegungen der Bauernkriege einen furchtbaren Ausdruck gewonnen hatten, verwandeln sich hier vor dem Blicke des Künstlers in eine Reihe von Bildern, in denen eine erhabene Ironie die Nichtigkeit alles Irdischen mit ergreifenden Zügen vor Augen führt. Wie dieselbe Idee von der Allgewalt des Todes, vor der sich alle Macht und Pracht der Welt beugen muss, schon in früheren Zeiten einen tiefsinnigen Künstler in Italien zu jenem erhabenen Bilde vom Triumph des Todes begeistert hatte, so tritt uns hier ebenfalls ein Triumphzug des Todes entgegen, aber in einzelne Momente aufgelöst, deren jeder seine eigene Bedeutung hat. Kein Stand ist so reich und mächtig, kein Alter so zart und so schön, kein Geschick so hoch oder so tief: sie Alle finden ihren unerbittlichen gemeinsamen Bezwinger. Aber jedem erscheint er anders, jedem weiss er unvermerkt oder gewaltsam beizukommen. Dem Kaiser drückt er seine Krone in den Kopf, dem König reicht er unerkannt die Schaale mit verderblichem Trank. Die

Kaiserin lockt er aus der Mitte ihres glänzenden Gefolges in das offene Grab, der Königin bemächtigt er sich gewaltsam und schleudert hohnlachend den helfenden Arzt mit einem Tritt hinweg. Heimlich beschleicht er den Papst auf seinem goldnen Throne, lustig tanzt er mit dem Bischof davon, den Krieger durchbohrt er trotz seiner Rüstung, beim Priester stiehlt er sich als dienstbereiter Sakristan ein. Das fröhliche Kind entreisst er der Mutter, die Braut schmückt er mit grauenhaften Todtengebeinen. Den Spieler weiss er selbst den Krallen des Teufels zu entführen, den Räuber ergreift er auf frischer That, dem Blinden gesellt er sich als verrätherischer Führer zu (Fig. 467), und nur den Einzigen, dem er als Retter erschiene, der ihn flehend um Erlösung anruft, den armen aussätzigen Lazarus vergisst er.

Einen verwandten Gedankenkreis hatte Holbein noch in andrer Weise, mit freier antikisirender Allegorie, in den Gemälden berührt, welche er im Hause der Hansa zu London ausführte, die jedoch nur in einigen Stichen und einer Skizze im Louvre auf uns gekommen sind. Es war der Triumphzug des Glücks und der Armuth, ein Werk von hoher Schönheit und freier Vollendung, völlig eines Rafael würdig, und ein neuer Beleg für die wunderbare Vielseitigkeit des seltnen Meisters.



Fig. 467. Aus Holbein's Todtentanz.

Nach Holbein bildete sich *Christoph Amberger*, 1490 in Nürnberg geboren und später in Augsburg thätig, ein durch seine trefflichen, einfachen Portraits schätzenswerther Meister. Dagegen scheint seinerzeit Holbein Einflüsse von zwei Schweizer Künstlern erfahren zu haben, dem in Basel besonders als Zeichner vielbeschäftigten *Urs Graf* und dem vielseitig bewegten *Niklas Manuel* von Bern, genannt *Deutsch* (1484—1530),[1] der besonders als eifriger Parteigänger der Reformation viele satirische Darstellungen voll treffenden Humors entwarf und durchweg als ein Künstler von grosser Gewandtheit und reicher Ideenfülle, aber bereits stark zum Manierirten neigender Formgebung erscheint. In der Galerie zu Basel sieht man von ihm mehrere tüchtige Bilder; dagegen sind die an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern in Fresko ausgeführten Todtentänze untergegangen und nur in Nachbildungen vorhanden.

Mit Dürer und Holbein hatte die deutsche Malerei ihren Höhepunkt erreicht; sie ging von nun an mehr in die Breite als in die Tiefe. Gleichwohl hatte sie eine Sicherheit der Technik, eine Freiheit der Formgebung, eine Leichtigkeit der Erfindung gewonnen, welche auch den späteren Meistern eine gewisse Bedeutung sichern. Aber die Stellung der Kunst zum Leben war inzwischen eine andere geworden. Der Protestantismus hatte sie, wenn auch nicht ganz aus den Kirchen verdrängt, so doch die kirch-

[1] Vgl. die Monographie von *C. Grüneisen.* Stuttgart 1837.

lichen Aufgaben um ein Bedeutendes eingeschränkt. Was sie dort verlor, fiel ihr indess auf weltlichem Gebiete reichlich zu, nur freilich fand sie dort eine ganz andere Weise der Bethätigung. Aus Italien war der Geist der Renaissance nach dem Norden gedrungen. Trotz der Stürme, welche die Reformation mit sich brachte, breitete sich das Leben immer reicher aus und empfing geistige Antriebe, welche auch für die Kunst befruchtend wurden. Die Fürsten wetteiferten mit dem reich und mächtig gewordenen Bürgerthum in Ausbildung eines behaglichen, durch die Gaben der Kunst verschönerten Daseins. Allerdings sind die Formen, in welchen diese Werke ausgeführt wurden, schon stark beeinflusst von denen der italienischen Malerei, und namentlich tritt seit 1550 etwa dieser Einfluss immer stärker hervor, so dass sich daraus ein conventionelles, manierirtes Gepräge entwickelt. Aber wenn diese Richtung für die grossen Aufgaben der kirchlichen und historischen Kunst nicht ausreichte, so war sie um so geeigneter, dem Schmuck des profanen Daseins zu dienen, und sich namentlich als Kleinkunst und Kunsthandwerk zu Leistungen zu erheben, welche durch Feinheit der Formgebung, Sorgfalt der Ausführung und geistreiche Fülle von Ideen einen hohen Werth behaupten.[1] Dazu kommt, dass die Maler dieser Zeit in universeller Art fast alle Zweige der Kunst beherrschen; sie sind oft Architekten, Bildhauer, Bildschnitzer und Dekorateure, sie malen in Fresko und in Oel, sie schmücken Prachtbücher mit köstlichen Miniaturen, sie fertigen die Entwürfe zu Waffen und Rüstungen, Gefässen und Geräthen jeder Art, zu kostbaren Einbänden und Meubles, sie sind endlich bewundernswerthe Meister im Kupferstich. Namentlich die aus der Schule Dürer's hervorgegangenen Künstler haben als Kupferstecher unter dem Namen der „Kleinmeister" durch zahlreiche, geistreich erfundene und mit grösster Feinheit ausgeführte Blätter mit Recht hohen Ruhm erworben.

Ohne Frage bereitete Dürer durch die Vielseitigkeit seines Schaffens diese Richtung vor, denn kaum hat jemals der Einfluss eines Meisters sich so weit nicht bloss über eine zahlreiche Schule, sondern über fast die gesammte Kunst seiner Zeit ausgedehnt. Von seinen unmittelbaren Schülern nennen wir zunächst *Georg Pencz* (1500—1556), der mit einer leichten Erfindung begabt in Italien seine Studien vollendete und sowohl in lebenswahren Bildnissen von prachtvollem Colorit wie in zahlreichen Kupferstichen Treffliches leistete. Näher schliesst sich dem grossen Meister jedoch *Hans von Kulmbach* (eigentlich *Hans Wagner*) an, der in seinen kirchlichen Bildern, z. B. dem grossen Flügelaltar vom Jahr 1513 in der Sebalduskirche zu Nürnberg, zwar nicht durch Selbständigkeit der Erfindung, wohl aber durch ein edles Naturgefühl sich auszeichnet. Ausserdem ist auch er als Kupferstecher und Portraitmaler mit Recht geschätzt. Eine leichtfliessende Erfindungsgabe bei blühender harmonischer Färbung zeigt *Hans Schäuffelin* († 1540), der hauptsächlich in Nördlingen thätig war. Man sieht dort im Rathhause ein lebensfrisches Wandbild vom Jahre 1515, welches die Geschichte der Judith im Kostüm des 16. Jahrhunderts erzählt, und ebendort in der Georgskirche ein gediegenes Altargemälde vom Jahr 1521. Auch für den Holzschnitt hat der Künstler

[1] Zahlreiche Abbildungen solcher Arbeiten in *Ortwein's* deutscher Renaiss., in *Bucher* und *Gnauth*, das Kunsthandwerk, in *Zettler's* Kunstwerken der reichen Kapelle in München, in *Leitner's* kais. Waffensammlung und dess. Verf. kais. Schatzkammer in Wien, u. s. w

zahlreiche Zeichnungen geliefert. Mehr durch reiche Erfindung als durch edle Form ist *Heinrich Aldegrever* aus Soest (1502—1562) bemerkenswerth, der hauptsächlich als fleissiger Kupferstecher Beachtung verdient. Durch treffliche Färbung und einen poetisch-phantastischen Sinn zeichnet sich *Albrecht Altdorfer* aus, 1488 bei Landshut geboren und 1538 in Regensburg gestorben. Er gehört zu jenen Künstlern, in welchen sich die Richtung der älteren Schule des 15. Jahrhunderts noch kräftig erweist. Zu seinen merkwürdigsten Werken rechnen wir das Bild vom Jahr 1529 in der Pinakothek zu München, welches den Sieg Alexanders des Grossen über Darius völlig im Zeitkostüm des 16. Jahrhunderts mit grosser Feinheit und Lebendigkeit schildert. In seinen Bildern wie in den zahlreichen Kupferstichen zollt er der Renaissance reichlichen Tribut.

Noch entschiedener geht eine andere Reihe der Schüler und Nachfolger Dürer's auf die Formen der italienischen Kunst ein. An ihrer Spitze steht *Bartholomäus Beham* von Nürnberg (c. 1502—1540), am wenigsten erfreulich in kirchlichen Aufgaben, trefflich dagegen als Bildnissmaler und noch mehr als geistreicher Kupferstecher (Fig. 468), der mit spielender Leichtigkeit die verschiedensten Stoffgebiete beherrscht.[1] Die beigegebene Abbildung legt Zeugniss von der unübertroffenen Feinheit dieser Arbeiten ab. Von seinen Gemälden findet man die vorzüglichsten in der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, sowie eine Anbetung der Könige in der Kirche zu Mösskirch. Noch geistvoller und vielseitiger weiss sein Bruder *Hans Sebald Beham,* der 1500 in Nürnberg geboren wurde, mit seinem Bruder und Georg Pencz aber als Anhänger der revolutionären Lehren Karlstadts und Münzers aus der Stadt verbannt wurde und sich nachmals in Frankfurt niederliess, den Grabstichel zu führen. In seinen bewundernswürdig malerisch behandelten Blättern erweist er sich namentlich als geistreicher Schilderer des Bauern- und Soldatenlebens der Zeit. Nebenbei ist er als Maler nur ausnahmsweise thätig gewesen; man kennt nur ein Werk der Malerei von ihm: die für Albrecht von Brandenburg 1534 ausgeführte Tischplatte mit Scenen aus dem Leben des Königs David, jetzt im Louvre zu Paris.



Fig. 468. Berittener Landsknecht. Nach einem Stich von Bartholomäus Beham.

Unabhängiger steht ein lange Zeit irrthümlich mit *Matthias Grünewald* verwechselter Meister da, welcher die Kraft und Lebensfülle der fränkischen Schule mit dem Schönheitssinn und der tieferen Farbenharmonie der schwäbischen verbindet. Neben Dürer und Holbein gebührt ihm unter den deutschen Malern dieser Epoche eine der ersten Stellen. Er wurde von Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, vielfach beschäftigt, und zwar

[1] *A. Rosenberg*, Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875. vgl. *A. Woltmann*, Verzeichniss der Gemäldesammlung zu Donaueschingen.

hauptsächlich mit Aufträgen zu kirchlichen Werken, in welchen er durch Ernst und Würde der Auffassung, edlen Aufbau der Composition und Kraft der Charaktere hervorragt. Sein Hauptwerk, ursprünglich für die Moritzkirche zu Halle bestimmt, jetzt in der Pinakothek zu München, stellt in überlebensgrossen Figuren auf dem Mittelbilde die Bekehrung des h. Maurizius dar, auf den Flügeln die heiligen Lazarus, Chrysostomus, Magdalena und (dieser Theil jetzt in der Stiftskirche zu Aschaffenburg) den h. Valentinian. Ein anderes vorzügliches Werk vom Jahr 1529 in der Marienkirche zu Halle enthält auf dem Mittelbilde eine thronende, von Engeln umgebene Maria, welche der fürstliche Stifter verehrt.

Zu den bedeutendsten deutschen Künstlern gehört sodann der aus der schwäbischen Schule hervorgegangene *Hans Baldung*, genannt *Grien*,[1] um 1480 zu Gmünd geboren, am Oberrhein, in der Schweiz und im Elsass thätig, seit 1509 zu Strassburg niedergelassen, wo er 1545 gestorben ist. In ihm feiert der Hang zur Phantastik, der tief im deutschen Gemüthe steckt und damals seinen Höhepunkt erreichte, eine künstlerische Verklärung, wie wir sie bei keinem andern Meister finden. Ohne Frage haben verwandte Schöpfungen Schongauer's und Dürer's diesen Zug in ihm zur Blüthe gebracht, aber er vor allen findet in der Farbe, im meisterhaften Spiel des Lichtes, in der Ausbildung des Helldunkels zuerst das eigentliche Ausdrucksmittel für diese Richtung. Grossartige Fülle der Gestalten und ein nicht gewöhnlicher Schönheitssinn stehen ihm dabei zu Gebote. Ausserdem bildet er die Landschaft in bedeutsamer Weise aus, so dass sie zur poetischen Stimmung seiner Bilder wesentlich beiträgt. Zu seinen frühesten Werken gehört ein Altar mit dem Martyrium des h. Sebastian und einzelnen Heiligenfiguren auf den Flügeln, bei Herrn Lippmann in Wien, mit dem Datum 1507. Das Museum in Carlsruhe besitzt von seiner Hand ein meisterliches Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden. Sein Hauptwerk ist der Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau vom Jahre 1516, mit Darstellungen aus dem Leben Mariä auf den Flügeln und einer Krönung der Madonna im Mittelbilde. Hier ist namentlich in der Geburt Christi, wo das Licht nach der Legende vom Kinde ausgeht, eine wundersame Beleuchtung durchgeführt, wie auch in der Krönung der Jungfrau ein strahlender Lichteffekt das Streben des Meisters nach gesteigerten Farbenwirkungen verräth. Aehnliche Tendenz waltet in der Geburt Christi vom Jahre 1520, welche man in der Galerie zu Aschaffenburg sieht. Das Museum zu Basel besitzt zwei geistreiche, fein durchgeführte kleinere Bilder vom Jahre 1517, deren Gegenstand aus dem damals beliebten Kreise der Todtentänze geschöpft ist.

Verwandtschaft mit diesem eigenthümlichen Meister zeigt nun der wirkliche *Matthias Grünewald* von Aschaffenburg, dem die Forschung neuerdings eins der grossartigsten Werke der deutschen Kunst zurückgegeben hat, welches seit alter Zeit mit seinem Namen verknüpft gewesen war.[2] Es ist ein mächtiger Flügelaltar, welcher aus der Klosterkirche von Isenheim in das Museum von Colmar gelangt ist und sich namentlich durch eine hochphantastische Versuchung des h. Antonius auszeichnet. In den gewaltigen Lichteffekten kündigt sich eine Verwandtschaft mit dem Grien'schen Hoch-

[1] *A. Woltmann*, die deutsche Kunst im Elsass. S. 278 ff. — [2] *A. Woltmann*, a. a. O., S. 247 ff.

altar von Freiburg an, dem man desshalb auch dies Werk neuerdings zuschreiben wollte. Auch das vielfach Schillernde und Verblasene der Färbung erinnert an jenen Meister. Wer aber von Beiden auf den andern entscheidend eingewirkt hat, ist noch eine offene Frage. Das Museum zu Basel besitzt von Grünewald eine Auferstehung Christi, die Galerie des Saalhofs zu Frankfurt a. M. mehrere Altarflügel mit grau in grau gemalten Heiligen, welche sich durch Grossartigkeit der Formgebung und Auffassung auszeichnen. Die Tafel mit dem h. Laurentius trägt das Monogramm des Künstlers.

Besonders reich erblühte die Malerei während dieser Epoche in München, wo die kunstliebenden Herzoge von Baiern eine Anzahl tüchtiger Künstler um sich versammelten, denen sie die Ausschmückung ihrer Schlösser übertrugen. Unter diesen Künstlern gehört *Hans Muelich* von München (1515—1572) zu denen, welche in vielseitiger Weise die Malerei betrieben. In seinen Portraits (Pinakothek zu München) lebensfrisch, während die historischen und biblischen Compositionen bei leicht fliessender Erfindung überwiegend das conventionelle Gepräge italienischer Kunst tragen, gehört er namentlich durch die ungewöhnliche Harmonie und Pracht der Farbe, sowie durch die geistreich lebendige Art der Darstellung zu den Meistern, welche mit Hans Holbein verwandt sind, oder an seinen Werken sich gebildet haben. Treffliche Entwürfe zu Gefässen und Schmucksachen, sowie Nachbildungen der Kleinodien der Münchener Schatzkammer bei Dr. v. Hefner-Alteneck in München zeigen ihn als vorzüglichen Miniaturmaler; ebenso die beiden Bände der Busspsalmen des Orlando di Lasso in der Bibliothek daselbst mit einer Fülle prächtig gemalter Illustrationen, welche altes und neues Testament, weltliche Geschichte und selbst Mythologie, sowie das Leben der Zeit in frischen Darstellungen schildern.

Endlich stellt sich uns als Ausläufer der fränkischen Schule ein Meister dar, der die Einflüsse derselben nach Sachsen übertrug und dort in einem langen rüstigen Leben an der Spitze einer überaus handfertigen Schule thätig war: *Lucas Cranach*,[1] eigentlich *Lucas Sunder*, aus dem kleinen fränkischen Orte Cronach gebürtig (1472—1553). Er wurde 1504 Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und blieb in derselben Eigenschaft auch bei dessen Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Grossmüthigen. Dem letzteren folgte er als treuer Diener und Freund selbst in's Gefängniss. Nachher kehrte er mit seinem Fürsten nach Weimar zurück, wo er 1553 starb. Cranach war ein eifriger Anhänger der Reformation und stand mit den Reformatoren in freundschaftlichen Beziehungen. In mehreren seiner Altarbilder versuchte er dem Verhältniss der neuen Lehre zu der überlieferten religiösen Anschauung einen Ausdruck zu geben. Uebrigens zeichnet er sich mehr durch Fruchtbarkeit als durch Gedankentiefe aus. Die erhabenen Anschauungen, die mächtige Compositionsgabe Dürer's fehlte ihm; dagegen ist ihm ein besonders gemüthlicher, harmloser Zug eigen, der seinen Bildern eine volksthümliche Beliebtheit verschafft hat. Mehrere anmuthige Madonnen haben ganz das sinnige, freundliche Wesen deutscher Hausfrauen.

---

[1] *Chr. Schuchardt*, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Leipzig 1851. Mit einem Atlas nach den Werken des Meisters. — Denkm. der Kunst Taf. 84 (V.-A. Taf. 50) Fig. 7—11.

Besonders lassen sich seine rundlichen, blondlockigen weiblichen Köpfe mit den klugen hellen Augen, dem lächelnden Mund, der rosig blühenden Gesichtsfarbe bald erkennen. Die unzähligen Bilder, welche in der ganzen Welt unter seinem Namen laufen, sind in der Ausführung indess sehr verschieden, da er massenhaft mit seinen unverdrossenen Gesellen auf

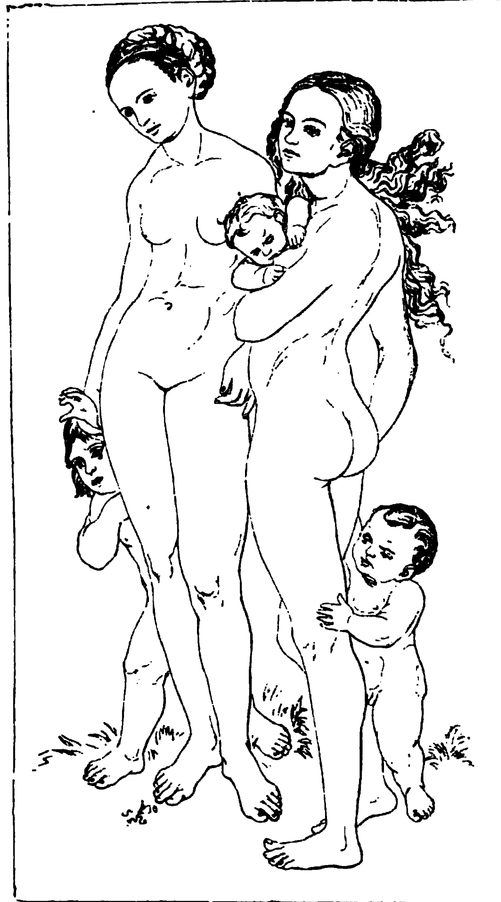


Fig. 469. Gruppe aus einem Gemälde Cranach's, in Schuchardt's Besitz.

Bestellung arbeitete und, obwohl in angesehenen Aemtern als kurfürstlicher Hofmaler und stattlicher Bürgermeister von Wittenberg, nicht bloss Aufträge zu Bildern, sondern zur Bemalung von Wappen, Schildern und Rossdecken, selbst zu Stubenmalereien und Anstreicherarbeiten ohne Bedenken annahm.

Von seinen Altarbildern sind die wichtigsten das grosse Werk in der Kirche zu Schneeberg, mit Kreuzigung, Abendmahl, Auferstehung der

Todten und dem jüngsten Gericht; das Altarbild im Dom zu Meissen, ebenfalls die Kreuzigung sammt einer Reihe bezüglicher Scenen enthaltend; ferner das Altarblatt in der Stadtkirche zu Wittenberg, das Abendmahl darstellend, darunter die Reformatoren predigend, taufend und Beichte hörend, sodann das bedeutendste dieser Art in der Stadt-



Fig. 470. Der grosse Christoph. Nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach.

kirche zu Weimar, nach seinem Tode durch seinen Sohn vollendet. Hier ist Christus am Kreuze und zugleich daneben als Ueberwinder der Hölle dargestellt; auf der einen Seite stehen Luther und Cranach, welcher letztere von einem aus Christi Seite hervorspringenden Blutstrahl getroffen wird.

Ausser solchen religiösen Bildern schuf Cranach eine grosse Anzahl von Darstellungen, in welchen er sein Studium des nackten Körpers, namentlich des weiblichen, verbunden mit einer frischen, weichen, warmen Carnation

zur Geltung zu bringen suchte. Aus der biblischen Geschichte liefern Adam und Eva dazu das Motiv; überwiegend aber geht er dabei antiken Stoffen nach, die er allerdings in derbem, oft travestirendem Humor behandelt. Würde und edler Formensinn fehlen dabei meist, aber ein liebenswürdig naiver Zug, oft voll Schalkhaftigkeit und Anmuth belebt in anziehender Weise die besseren dieser Darstellungen (Fig. 469).

Auch den Kupferstich hat Cranach gepflegt, besonders aber mit grosser Thätigkeit sich dem Zeichnen für den Holzschnitt zugewendet. Grade diese volksthümliche Art der Darstellung sagte seiner Richtung vorzugsweise zu, vollends wo es galt, wie in den für Luthers Neues Testament geschnittenen Blättern der Apokalypse oder dem Passionale Christi und Antichristi die Sache der Reformation zu fördern. Von dem ächt volksthümlichen Ton dieser Darstellungen geben wir in einer Nachbildung des grossen Christoph (Fig. 470) eine Andeutung.

Nach Cranach fällt die sächsische Schule bald wieder in Dunkelheit zurück, und nur sein gleichnamiger Sohn erbt etwas vom Ruhme und der Kunst seines Vaters.

c. Französische und spanische Maler.[1]

In **Frankreich** tritt die Malerei auch in dieser Epoche noch nicht zu grosser selbständiger Bedeutung hervor, obwohl sich mehrfach Spuren von einem lebendigen Erfassen der durch die Eyck'sche Kunst gebotenen Anregung nachweisen lassen. Vornehmlich ist es wieder die Miniaturmalerei, welche eifrig gepflegt wird, wie man dies namentlich an mehreren in der Bibliothek zu Paris befindlichen Arbeiten erkennt. Die vorzüglichsten darunter, von *Jean Fouquet*, dem Hofmaler Ludwig's XI. um 1488 ausgeführt, zeichnen sich durch den edlen Styl wie durch Pracht und Gediegenheit aus. Von demselben Meister besitzt Hr. Brentano in Frankfurt a. M. eine Anzahl trefflicher Miniaturen[2] in einer für einen vornehmen Staatsbeamten Karls VII. ausgeführten Handschrift. Auffallend ist in diesen Arbeiten die frühe Aufnahme von Renaissanceformen, und zwar nicht im Sinne der spielenden oberitalienischen, sondern der ernstern Florentiner Kunst. Auch im Charakter der Köpfe und Gewandmotive erkennt man Anklänge an jene Schule, am meisten an die Werke Fiesole's, denen der französische Maler so nahe kommt, dass man annehmen muss, er habe dieselben in Florenz studirt. An Tafelbildern ist dagegen ein grosser Mangel, und man kennt fast nur einige derartige Werke in der Kathedrale zu Aix und dem Hospital zu Villeneuve bei Avignon, in Folge einer gänzlich grundlosen Ueberlieferung dem König *René* von Anjou zugeschrieben, der als Schüler des Johann van Eyck betrachtet wird. Einer verwandten Richtung huldigt noch im 16. Jahrhundert *François Clouet*, auch *Janet* genannt, der um 1550 als Portraitmaler durch treue, schlichte und doch feine Auffassung des Lebens hervorragt (miniaturartig zartes Bildniss Karl's IX. im Belvedere zu Wien vom Jahr 1563), während um diese Zeit die meisten seiner Landsleute schon dem durch die italienischen Künstler eingebürgerten Styl erlegen waren und denselben sogar

[1] Denkm. der Kunst Taf. 84 A. — [2] Photographisch vervielfältigt.

bereits zu einer äusserlichen, übertriebenen Grazie umzubilden begannen. Nachmals ging die französische Malerei völlig zu dieser manierirten Auffassung über.

Spanien, in vielfacher naher Beziehung zu den Niederlanden, besitzt im 15. Jahrhundert noch keine selbständige Malerei, zieht aber häufig die flandrischen Meister ins Land, um durch ihre kunstgeübte Hand dem Bedürfniss nach religiösen Bildern zu genügen. Wie weit diese häufigen Berührungen auf die Entwicklung einer nationalen Schule eingewirkt haben mögen, lässt sich nach dem jetzigen ungenügenden Stande der Forschung nicht entscheiden. Doch wird *Luis Morales* mit dem Beinamen „*el Divino*" (der Göttliche), der bis 1586 lebte, als ein Meister gerühmt, der dem Eindringen italienischer Auffassung gegenüber eine strenge, alterthümliche Weise der Kunst festgehalten habe. Indess ist auch er nicht frei von solchen Einflüssen geblieben, während zugleich die tiefe ekstatische Gluth in seinen Bildern als ein entschieden nationales Element sich ankündigt. Andere Maler geben sich unbedingt dem Studium der grossen italienischen Meister hin. So werden als Nachfolger Lionardo's mehrere Künstler um den Beginn des 16. Jahrhunderts namhaft gemacht.

Entscheidend wurde dieser Umschwung aber durch den auch als Baumeister und Bildhauer thätigen *Alonso Berruguete*, (1480 bis 1562), welcher in seinen Gemälden der Manier Michelangelo's folgte. Ein anderer, in Flandern gebürtiger Meister, *Pedro Campana*, (1503 bis 1580) schlägt zwar ähnliche Pfade ein, aber mit grösserer Selbständigkeit und einem glücklichen Anknüpfen an die strengere mehr alterthümliche Auffassung. Sein Hauptwerk, die Kreuzabnahme in der Kathedrale von Sevilla, wird als eine ergreifende dramatische Conception gerühmt. Als bedeutender Künstler mehr in Rafaelischer Richtung gilt *Luis de Vargas* (1502 bis 1568), der in Sevilla thätig war, wo eine Anzahl von Altarbildern von ihm vorhanden ist. Ein verwandtes Streben wird auch von dem durch Innigkeit und Anmuth hervorragenden *Vicente Joanez* von Valenzia (1523 bis 1579) gerühmt, den die Spanier gern ihren Rafael nennen. Andere Künstler geben sich mehr dem Studium der Venezianer hin und bilden sich dadurch zu bedeutenden Coloristen aus. So namentlich die beiden Hofmaler Philipp's II., *Alonso Sanchez Coello*, von dem mehrfach namentlich in der Galerie zu Madrid tüchtige Portraits vorkommen, und *Juan Fernandez Navarrete*, mit dem Zunamen *el Mudo* (1526 bis 1579), den man als spanischen Tizian bezeichnet.

SECHSTES KAPITEL.

Die bildende Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

---

1. Die Bildnerei.[1]

Nach der Verflachung, welcher die Skulptur in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien und anderwärts anheimgefallen war, raffte sie sich gegen den Beginn des folgenden Jahrhunderts zu einem neuen Style auf, der von Italien ausging und, mit geringen Abweichungen, fast zweihundert Jahre lang die Welt beherrschte. Der Geist des gesammten Kunstschaffens war aber völlig umgewandelt. Wie wir es schon an der Architektur dieser Barockzeit gesehen haben, drängt jetzt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende Effekte hin. Hatte sich dieser Zeitrichtung das strenge Gesetz der Baukunst beugen müssen, wie viel leichter konnten die bildenden Künste darauf eingehen! Die Malerei war ihrem inneren Wesen nach am meisten dazu angethan, diesem Verlangen zu willfahren, ja sie entwickelte daraus eine neue, wahrhaft bedeutende Blüthe. Die Plastik aber vermochte nur dann einer ähnlichen Wirkung sich zu nähern, wenn sie ihr eigenstes Grundprinzip aufgab und malerisch wurde. Das Relief hatte früher schon dazu den Anfang gemacht; jetzt folgte die Freiskulptur ihm nach, warf alle Schranken der Kunst zu Boden und überlieferte sich rücksichtslos dem Hange nach Effekt.

Fortan sollte jedes plastische Werk unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt sein; sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affekt steigern. Die naturalistische Richtung der modernen Zeit verlangte dabei die erdenklichste Lebenswahrheit in der Formbehandlung, die aber gleichwohl bei männlichen Gestalten durch schwülstig übertriebene Muskulatur, bei weiblichen durch eine widerlich üppige, glatte und im Einzelnen äusserst gezierte Behandlung sogleich wieder in einen neuen Manierismus umschlug. Dazu gesellte sich eine Gewandung, die ebenfalls nach rein malerischen Gesetzen angeordnet war, in ungeheuren bauschigen Massen den Körper fast verschwinden oder durch allerlei raffinirte Künstelei durchschimmern liess, jedenfalls aber der edlen, klaren Erscheinung der natürlichen Form hinderlich war. Obendrein musste die Draperie in allerlei effektvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, dem Ausdruck der Bewegung, den man um jeden Preis erstrebte, karikirend zu Hilfe kommen. So ging alle Würde, Einfachheit und Klarheit der Skulptur, aller plastische Styl verloren und machte einem tollen Componiren auf den äusseren Effekt, auf blosse Dekorationswirkung Platz. Eine grosse Anzahl höchst talentvoller Künstler, eine unermessliche Fülle von Schöpferkraft und äusseren Mitteln wurde von diesem wüsten

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 92 und 93.

Streben verschlungen, und die Welt mit einer unabsehbaren Schaar prunkvoller, aber innerlich hohler Werke überschwemmt. Bei diesem verhängnissvollen Abwege bleibt es zu bewundern, dass doch noch einzelne Künstler sich einfacher und natürlicher halten, dass besonders das Bildnissfach manche gediegene Leistung aufweist. Namentlich im Norden behält eine gesundere Richtung auch so weit die Oberhand, dass das alte Erbtheil germanischer Kunst, der Sinn für das Individuelle, Charakteristische, neben jener verflachenden Tendenz in zahlreichen tüchtigen Werken zur Geltung gelangt.

Nicht ohne Adel und Einfachheit ist eine Jugendarbeit des Bildhauers *Stefano Maderno*, die Marmorstatue der heil. Cäcilia in der gleichnamigen Kirche zu Rom. Doch erscheint es auch hier charakteristisch, dass die Heilige am Boden liegend dargestellt ist, als sei sie eben todt hingestreckt worden, dass also das Momentane, Affektvolle den tieferen religiösen Gehalt völlig verschlingt. Der Meister dagegen, welcher den entscheidendsten Einfluss auf die gesammte Skulptur seiner Zeit gewonnen hat, ist der auch als Architekt thätige *Lorenzo Bernini* (1598—1680). Bei überaus grosser, glücklicher Begabung und einer erstaunlichen Leichtigkeit des Schaffens führt er vornehmlich in der Plastik jene Richtung auf affektvolle, dramatisch entwickelte Handlung zu den äussersten Consequenzen. Scenen wie der Raub der Proserpina in Villa Ludovisi zu Rom, oder die vor Apollo fliehende Daphne (Fig. 471), in Villa Borghese zu Rom, sind seine Lieblingsgegenstände. Aber auch in der Schilderung religiöser Ekstase wetteifert er mit den Malern seiner Zeit in Werken wie die heil. Therese in S. Maria della Vittoria zu Rom, wo dann freilich der Ausdruck einer ohnmächtigen Verzückung auf eine raffinirt sinnliche Schilderung hinausläuft. In monumentalen Arbeiten wie der marmornen Reiterstatue des Constantin, auf dem ersten Podest der Scala Regia im Vatikan herrscht ebenfalls ein hohles Pathos; in seinen Grabmälern der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. in S. Peter sind der allegorische Apparat und die kokette Behandlung der verschiedenen Kleidungsstoffe bezeichnend.



Fig. 471. Apollo und Daphne, von Bernini.

Von den unzähligen italienischen Künstlern, welche Bernini's Richtung folgten, ist *Alessandro Algardi* (1598—1654) einer der bekanntesten und bedeutendsten. Sein kolossales Relief des Attila in S. Peter zu Rom zeigt bei meisterhafter technischer Behandlung die seltsamen Uebertreibungen, zu welchen sich in dieser Zeit das ohnehin schon längst ganz malerisch behandelte Relief verirrte.



Fig. 472. Statue Graf Eberhard's des Milden, in der Stiftskirche zu Stuttgart.

Unmittelbar schliessen die **Franzosen**, ohnehin schon aus der früheren Epoche mit italienischen Einflüssen vertraut, sich der berninischen Richtung an, die sie zu einer mit grosser Eleganz vorgetragenen überzierlichen Grazie und äusserlich theatralischen Wirkung bringen. Zu den berühmtesten Meistern gehören *Pierre Pujet* (1622—1694), der besonders in Genua thätig war, und von welchem daselbst in S. Maria da Carignano ein gewaltsam übertriebener gemarterter S. Sebastian vorhanden ist, und *François Girardon* (1630—1715), der vornehmlich durch übergraziöse weibliche Figuren sich auszeichnet. In Rom war sodann auch *Legros* thätig, von welchem eine Statue des heil. Ignatius und eine manierirte Allegorie des Glaubens, der die Ketzerei niederschmettert, sich in der Kirche del Gesù befinden. Auch im 18. Jahrhundert setzt sich dieser plastische Styl in Künstlern wie *J. Bapt. Pigalle* (1714—1785) fort, von welchem in der Thomaskirche zu Strassburg das Grabmal des Marschalls von Sachsen herrührt, ein theatermässig wirkungsvolles Werk. Ein anderer französischer Künstler dieser Zeit, *Houdon*, schuf für S. Maria degli Angeli zu Rom die einfach edle Marmorstatue des heil. Bruno, von schlichtem Ausdruck demuthvoller Frömmigkeit.



Fig. 473. Maske eines sterbenden Kriegers, von Schlüter.

In den **Niederlanden** treten einige namhafte Bildhauer auf, die im Wesentlichen, wie sie denn ihre künstlerische Bildung Italien verdanken, derselben Zeitrichtung folgen, aber doch durch eine edlere, maassvollere Behandlung zu glücklichen Ergebnissen gelangen. Dahin gehört *Franz Duquesnoy*, nach seinem Heimathlande „*il Fiammingo*“ genannt (1594 bis 1644), der im Wetteifer mit Bernini namentlich in Rom viele Werke geschaffen hat. Eine der schönsten Statuen der ganzen Epoche ist seine h. Susanna in S. Maria di Loreto, einfach und innig empfunden, wie wenige jener Zeit. Ausserdem sind seine naiven, frischen Kinderfiguren (Putten) mit Recht berühmt. Sein Schüler *Arthur Quellinus* arbeitete mit grossem Talent in einem lebensvollen, energischen Style die zahlreichen, plastischen Werke, welche das Rathhaus von Amsterdam schmücken, besonders die ausgedehnten Gruppen der beiden Giebelfelder, allegorische Verherrlichungen der handelsmächtigen Stadt. Auch in Berlin findet man Spuren der Thätigkeit dieses tüchtigen Künstlers.

Deutschland besitzt aus den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts eine überaus grosse Menge von Grabdenkmalen in seinen Kirchen und Domen, Zeugnisse eines regen künstlerischen Sinnes, der oft Werke von tüchtiger Naturauffassung und meist grossem dekorativen Werthe zu Tage gebracht hat. Die Dome zu Köln, Mainz und Würzburg sind besonders reich an gediegenen Arbeiten dieser Art; ausserdem gehören die elf

Standbilder württembergischer Fürsten, welche seit 1574 im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart errichtet wurden (Fig. 472), zu den tüchtigsten, die zahlreichen Gräber im Chor der Stiftskirche zu Tübingen aber zu den prunkvollsten Arbeiten der Epoche. Ein Prachtwerk ersten Ranges, ebenfalls noch vom Ende des 16. Jahrhunderts, ist das marmorne Grabdenkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Dom zu Freiberg. Auf dem von acht bronzenen Greifen getragenen Deckel des Sarkophags sieht man das knieende Marmorbild des Fürsten. — Bemerkenswerth ist die schon um diese Zeit häufig hervortretende Thätigkeit niederländischer Künstler in Deutschland. So stammt der Herkulesbrunnen zu Augsburg vom Jahre 1599 von *Adrian de Vries*; so der zierliche Brunnen in einem kleinen Hofe

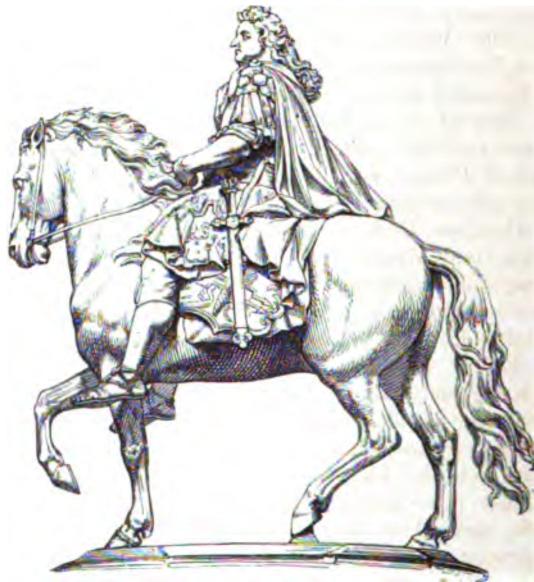


Fig. 474. Reiterstatue des grossen Kurfürsten von A. Schlüter.

des königlichen Residenzschlosses zu München von dem auch als Maler am dortigen kurfürstlichen Hofe vielfach beschäftigten *Peter de Witte*, der seinen Namen in *Candido* italienisirte, während etwas früher (1489) in Nürnberg ein deutscher Künstler *Benedict Wurzelbauer* den reichen, anmuthig dekorativen Brunnen neben der Lorenzkirche ausführte.

Niederländische Einflüsse lassen sich sodann auch in Berlin nachweisen, wo *Andreas Schlüter* (c. 1662—1714) als einer der grössten Künstler dieser langen Epoche baute und meisselte. Für seine hohe Bedeutung im Fach der Skulptur zeugen die zahlreichen dekorativen Reliefs, welche er im königlichen Schlosse ausführte, sowie die ergreifenden Köpfe sterbender Krieger, welche er im Hofe des Zeughauses über den Fenstern anbrachte (Fig. 473), vor Allem aber die kolossale bronzene Reiterstatue des grossen Kurfürsten auf der langen Brücke, ein Werk von grossartigem

Aufbau, voll mächtiger Bewegung und grandioser Formbehandlung (Fig. 474). Etwas später war in Wien der ebenfalls durch edle Naturauffassung hervorragende *Rafael Donner* thätig, der 1739 den Brunnen auf dem neuen Markte mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Flüsse Oesterreichs schmückte. Diese letztgenannten Meister stehen in einer schon ganz erschlafften und in Manierismus untergegangenen Zeit als vereinzelte seltene Erscheinungen da.

2. Die Malerei.

Dieselbe Zeitrichtung, welche die Skulptur zu Abwegen und Entartung fortriss, brachte im Laufe des 17. Jahrhunderts die Malerei noch einmal zu einem wundersamen Aufschwung, ja zu einer ganz neuen, eigenthümlichen Blüthe. Die Malerei dieser Epoche ist eine der merkwürdigsten und glänzendsten Erscheinungen der Kulturgeschichte. Während der öffentliche Zustand Europa's kein erfreulicher war, während der moderne Absolutismus sich breit über die Länder hinlagerte und alles frische nationale Leben der Völker erstickte, erlebt die Malerei eine vielseitigere, umfassendere, ausgedehntere Pflege, als ihr jemals vorher zu Theil geworden war. Es ist, als habe der moderne Geist in ihr recht eigentlich für lange Zeit das ihm entsprechendste Medium für den Ausdruck seines mannichfaltigen Wesens gefunden und dieses am lebhaftesten darin ausgeprägt. Denn erstlich ist diese Lieblingskunst der Zeit über ein grösseres geographisches Gebiet ausgebreitet als je zuvor, und wird nicht bloss in Italien, Brabant und Holland, sondern auch in Spanien, Frankreich und England mit Eifer und Erfolg angebaut, während nur in Deutschland, das der dreissigjährige Krieg zerfleischte, die Lust zur künstlerischen Produktion erstirbt. Sodann aber ist der Anschauungskreis, aus welchem die Malerei ihre Werke schöpft, ebenso mannichfaltig und verschieden wie die einzelnen Länder, die sich ihr hingeben. Denn während in den katholischen Gebieten die Kunst noch einmal aus der fast unerschöpflichen Quelle der kirchlichen Stoffe neue Anregungen gewinnt, hat andererseits das Walten des modernen protestantischen Geistes den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt und den Blick auf die unermessliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die charakteristische Bedeutung der Thierwelt und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den waltenden Geist des Menschen eine besondere ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiss die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu bewegen und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück und Stillleben in selbständiger Berechtigung auf. Die Befreiung des Individuums vom hergebrachten Stoffgebiete wird also jetzt erst eine vollständige, und der einzelne Künstler fühlt sich dem ganzen Universum wieder gegenübergestellt, als ob er eben erst geschaffen und in den Genuss und das Anschauen der reichen, herrlichen Gotteswelt hineingesetzt sei. Ganz neue Formen und Weisen der Darstellung erfolgen daraus, neue Ergebnisse für die Technik, vor Allem für die Entwicklung des Colorits werden

dadurch gewonnen und auch nach dieser Seite grosse, epochemachende Erscheinungen hervorgerufen.

So verschieden aber auch nach geistigen Richtungen, nach Stoffgebieten, Auffassung und technischer Durchführung alle diese Zweige der Malerei sind, ihr gemeinsamer Grundzug ist der **Naturalismus**, der völlige Bruch mit der Tradition in jeder Hinsicht, das Streben alle Gegenstände, seien sie heilig oder profan, in grossem historischen Styl oder in der zierlichen Art der Kabinetsmalerei behandelt, mit möglichster illusorischer Nachahmung der Wirklichkeit hinzustellen. Wie dies in den einzelnen Ländern und Gattungen der Malerei freilich zu sehr verschiedenartigen Resultaten auslief, muss die Einzelbetrachtung nachweisen. In dieser aber werden wir nur das Wesentliche in kurzer Andeutung berühren, da die unermessliche Fülle des in dieser Zeit Geschaffenen ein spezielleres Eingehen für unsern Zweck unmöglich macht, ausserdem aber in dem allgemein verständlichen Prinzip des Naturalismus genügende Anknüpfungspunkte für den modernen Betrachter gegeben sind. Wir bemerken nur noch, dass im 18. Jahrhundert ein allgemeines Nachlassen und Erblassen der künstlerischen Kraft auch für die Malerei eintritt, die darin das endliche Loos der Schwesterkünste theilen musste.

a. Italienische Historienmalerei.[1]

In Italien ist es wieder die Kirche, welche den Dienst der Künste, besonders der Malerei, auch jetzt in ausgedehnter Weise in Anspruch nimmt. Aber die Tendenz ist eine durchaus neue. Die Reformation hatte die Welt erschüttert und selbst der katholischen Hierarchie das ehemalige Gefühl ruhiger Sicherheit, festbegründeter Existenz geraubt. Sie erkannte, dass es gelte, sich mit gesammelter Kraft gegen den gefährlichen Feind zu rüsten. Es entstand daraus ein neuer mächtiger Aufschwung des Katholicismus, ein kühnes und gewandtes Ringen nach Wiedererlängung der alten Macht, nach Unterdrückung und Ausrottung der Widersacher, als dessen gewaltigster Ausdruck und Vertreter der Jesuitenorden sich erhob. Wollte aber der Klerus die alte Herrschaft über die Gemüther wiedererlangen, so musste er den Bund mit den neuen Mächten, welche die Welt beherrschten, nicht scheuen, und so sehen wir nun plötzlich die Kirche einen Pakt mit dem Naturalismus schliessen. Wie sie durch prunkvolle neue Gotteshäuser die erregte Menge zu gewinnen suchte, so wollte sie in allen Kunstwerken, deren sie bedurfte, durch leidenschaftlichen Affekt und hinreissenden Glanz der Wirklichkeit die Gläubigen für die heiligen Gestalten und Ereignisse neu interessiren. Die Malerei konnte ihr hierin am weitesten entgegenkommen, und sie that es, weil in ihr ja derselbe Drang der Zeit nach mächtigem Naturalismus und ergreifendem Pathos lebte.

Nachdem im Laufe des 16. Jahrhunderts fast alle italienischen Schulen einem hohlen Manierismus verfallen waren, erheben sich nun zwei selbständige Richtungen neben einander, die sich einen neuen Ausgangspunkt für eine freiere, dem Ringen der Zeit entsprechende Entfaltung suchen. Die Einen finden ihn in einem Zurückgehen auf die grossen Meister der Blüthezeit und in einem allseitigen Studium ihrer allbewunderten Eigen-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 94.

schaften; es sind die Eklektiker. Die anderen gehen auf eine ursprünglichere Quelle zurück, indem sie sich rückhaltslos der Natur in die Arme werfen und nach energischer Wiedergabe derselben streben; man nennt sie daher die Naturalisten. Wir haben beide gesondert zu betrachten.

Schon im Ausgange des 16. Jahrhunderts war ein verwandtes Streben, die Malerei aus der Verwilderung der Manieristen zu einem gesunderen Lebensprinzip zurückzuführen, in einzelnen oberitalienischen Schulen hervorgetreten und hatte zu beachtenswerthen Erfolgen geführt. Die Künstlerfamilien der *Campi* zu Cremona und der *Procaccini* zu Mailand sind als Hauptträger dieser Richtung zu nennen. Erfolgreicher und bedeutender gestaltete sich die bolognesische Schule, als deren Gründer *Lodovico Caracci* (1555 bis 1619) dasteht. Er stiftete in Bologna eine Akademie und führte zuerst mit Bewusstsein das umfassendste Studium der grossen Meister der Blüthezeit als Basis für die Neugestaltung der Malerei ins Leben. Wenn er dabei auch rein äusserlich für die Zeichnung auf die Antike, für die Grossartigkeit auf Michelangelo, für die Composition auf Rafael, für die Farbe auf die Venezianer und für Anmuth auf Correggio verwies, so kam er doch nicht zur buchstäblichen Ausführung eines solchen in sich widerstreitenden Programms, sondern das ernste und vielseitige Studium der Natur führte seine Schüler von selbst zu einem Style, in welchem allerdings Manches von den höchsten Eigenschaften jener Meister wiederklingt, aber auf der Basis eines durchaus selbständigen und neuen Lebensgefühles. Dieses überwiegt denn auch auf bewundernswerthe Weise in den Leistungen der grossen Künstler dieser Zeit bei weitem die bisweilen wohl hervortretende bewusste Kühle und akademische Regelrichtigkeit des Styles.

Von Lodovico, der hauptsächlich als Lehrer thätig war, rühren mehrere Gemälde in der Pinakothek zu Bologna, welche ihn als Nacheiferer Correggio's erkennen lassen, ferner die stark zerstörten Fresken in S. Micchele in Bosco daselbst, Scenen aus dem Leben des h. Benedikt und der h. Cäcilia, die er mit seinen Schülern ausführte. Unter diesen sind seine beiden Neffen *Agostino* (1558—1601) und *Annibale Caracci* (1560 bis 1609) zuerst zu nennen; Agostino wiederum mehr durch seine Lehrthätigkeit und seine Kupferstiche bemerkenswerth, Annibale aber auch als Maler vielfach und mit Erfolg beschäftigt. Er zuerst weiss das Prinzip der Schule mit grosser selbständiger Begabung zu verwirklichen und gibt in manchen Gemälden einen wahrhaft bedeutenden Nachklang der grossen Meister, die er als Vorbilder verehrte. Eine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Bologna, eine treffliche Darstellung des h. Rochus, der Almosen austheilt, in der Galerie zu Dresden, eine edle, ergreifende Maria mit dem Leichnam Christi im Palazzo Borghese zu Rom gehören zu seinen tüchtigsten Werken. Den letzteren Gegenstand hat er mehrmals wiederholt und darin jener Richtung auf Affekt gehuldigt, welche überhaupt die religiöse Malerei dieser Epoche zu ähnlichen Stoffen der Trauer, des Schmerzes, der Ekstase mit Vorliebe hintreibt. Das Hauptwerk des Meisters sind die Fresken mythologischer Art, welche er in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom ausführte. In Anordnung und Styl wirkt hier Michelangelo's Decke der sixtinischen Kapelle in freier, lebendiger Auffassung nach; dabei herrscht eine Schönheit und Klarheit der Farbe,

wie sie im Fresko nur selten erreicht worden, und wenn auch die Gegenstände nicht mit der Frische und inneren Lebenskraft der rafaelischen Zeit gegeben sind, so haben sie doch in Anordnung, Zeichnung und Modellirung bewundernswürdige Vorzüge (Fig. 475). Ausserdem malte Annibale mit frischer, oft derber Laune Genrebilder des gemeinen Lebens, wie er auch zu den Ersten gehört, die selbständige landschaftliche Darstellungen gewagt haben.

Einer der bedeutendsten Schüler der Caracci ist *Domenichino*, eigentlich *Domenico Zampieri* (1591 bis 1641), wenngleich nicht durch grosse Kraft der Phantasie, doch durch einen freien, glücklichen Natursinn, eine überaus gediegene Technik und Beherrschung aller malerischen Mittel, so-

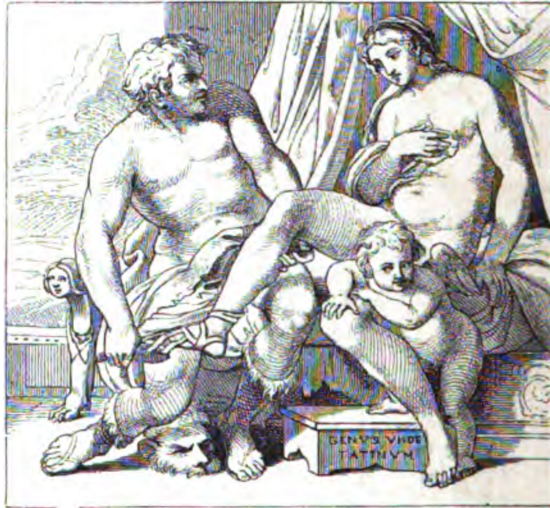


Fig. 475. Venus und Mars, von Annibale Caracci.

wie durch eine schöne Naivetät den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Manche zum Theil sehr bedeutende Fresken stammen von seiner Hand; so die grossartigen Gestalten der Evangelisten an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom, das Leben der h. Cäcilia in S. Luigi de' Francesi daselbst und die Geschichte des h. Nilus in der Kirche zu Grottaferrata (Fig. 476). In diesen Werken sucht er meistens durch lebendige, charakteristische Volksfiguren den heiligen Vorgängen einen neuen Reiz zu geben, der durch die Feinheit und Lebenswahrheit der Schilderung dann auch erreicht wird und einen Beleg dafür gibt, wie auch bei den sogenannten Eklektikern der Naturalismus das eigentlich bewegende Motiv der Darstellung ist.

Von seinen Tafelbildern gehört die Communion des h. Hieronymus in der Galerie des Vatikans zu den bedeutendsten, voll trefflicher dem Leben entnommener Züge, wirksam im Aufbau und meisterlich gemalt. Sodann sind ein mehrfach vorkommender, begeistert aufblickender Evangelist Johannes und die naiv dargestellte h. Cäcilia im Louvre zu Paris (Fig. 477)

zu nennen, letztere in dem phantastischen Aufputz mit Turban und reichen Gewändern, der bei den Malern dieser Schule allgemein beliebt wurde. Ein anziehendes mythologisches Bild besitzt die Galerie Borghese zu Rom in der Diana mit ihren Nymphen, die theils mit Baden, theils mit Wettschiessen sich ergötzen. Hier kommt die Landschaft zu bedeutender Geltung, wie sie in manchen Bildern des Meisters sogar ganz selbständig behandelt ist. In anderen Vertretern der Schule wie *Francesco Albani* (1578—1660)



Fig. 476. Der h. Nilus heilt den besessenen Knaben. Domenichino.

herrscht die Neigung zu landschaftlichen, namentlich idyllischen Schilderungen mit mythologischer Staffage fast ausschliesslich vor.

Einer der glänzendsten Meister der Zeit ist sodann *Guido Reni* (1575 bis 1642), ein überaus fruchtbarer Künstler, der zuerst in energischer Weise sich mehr der naturalistischen Auffassung anschloss und gleich den übrigen talentvollen Schülern der Carracci dem Caravaggio viel verdankt. Bis zu krasser Einseitigkeit steigert sich dies Streben in der Kreuzigung Petri, in der Sammlung des Vatikans; einer der vielen in dieser Zeit beliebten Henkerscenen, in denen eine widerwärtige Rohheit des Sinnes sich verräth. In diese erste Epoche gehören auch mehrere Bilder der Pinakothek zu Bologna, namentlich der grossartige Christus am Kreuz mit Maria und

Johannes, sowie der effektvoll und dramatisch componirte bethlehemitische Kindermord, ferner ein treffliches Bild der heiligen Einsiedler Antonius und Paulus im Museum zu Berlin, Gestalten von markiger Charakteristik und grandioser Formbehandlung.

In seiner mittleren Lebenszeit huldigt Guido mehr dem Streben nach weicher Anmuth, das in seinem berühmten Freskobilde der Aurora und des Phöbus mit den Horen im Pal. Rospigliosi zu Rom zu einer in sich vollendeten edlen Leistung sich gipfelt, in andern Werken aber allmählich



Fig. 477. Heilige Cäcilia, von Domenichino.

zu einem flachen, hohlen Idealtypus weiblicher Schönheit, zu übertrieben weichlichen Formen und endlich selbst zu einem Verblassen seines sonst so blühend frischen, zarten Colorits führt.

Lebensvoller, naturalistischer und besonders durch eine kräftige leuchtende Färbung ausgezeichnet, die nur zuweilen in den Schatten des Fleisches etwas zu schwer wird, ist *Guercino*, eigentlich *Francesco Barbieri* (1590 bis 1666). Auch er erscheint in seinen früheren Werken markiger und kommt erst in späterer Zeit zu einer ähnlichen Verweichlichung des Styles, die indess stets durch eine blühende Farbengebung vor wirklicher Verflachung bewahrt wird. Guercino ist, ähnlich wie Guido, zuerst durch die gewaltige Kraft Caravaggio's zu einem mehr naturalistischen Style hingeführt worden.

Auch die scharfen Gegensätze von breiten Schattenmassen und hellen Lichtern, die namentlich in seinen früheren Werken herrschen, sind aus diesem Einfluss zu erklären. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört das Freskobild der Aurora in der Villa Ludovisi zu Rom, ferner im Palazzo Spada daselbst die sterbende Dido, mehrere grosse Bilder in der Pinakothek zu Bologna, treffliche Altartafeln in den Kirchen seiner Vaterstadt Cento, namentlich in S. Biagio und der Madonna del Rosario und manches Andere in den Galerien diesseits und jenseits der Alpen. In manchen seiner Werke tritt ein poetisch idyllischer Zug hervor, so in der Verstossung Hagar's in der Brera zu Mailand, von welcher wir in Fig. 479 eine Abbildung geben. Weit äusserlicher, flacher fasst *Giov. Lanfranco* seine Kunst auf, während



Fig. 478. Magdalena aus Pal. Colonna zu Rom, von G. Reni.

dagegen der liebenswürdige, wenngleich beschränkte *Sassoferrato*, eigentlich *Giov. Battista Salvi* (1605 bis 1685) in seinen zahlreichen Andachtsbildern den Ausdruck gemüthlicher Innigkeit erreicht. Zu den edelsten und tüchtigsten Meistern der Zeit ist noch *Cristofano Allori* (1577—1621) zu nennen, dessen Hauptwerk, die prächtige Judith mit dem Haupte des Holofernes, sich in der Galerie Pitti zu Florenz befindet. Endlich gehört der oft in affektirter Süsslichkeit und Sentimentalität sich gefallende, aber bisweilen durch reinere Empfindung und stets durch blühenden Schmelz der Farbe ansprechende *Carlo Dolci* (1616—1686) noch in diese Reihe.

Energischer, rücksichtsloser kommt das eigentliche Wesen jener Zeit in den Naturalisten zu Tage, die im Streben nach leidenschaftlichem Ausdruck sich der Formen der niederen Natur bedienen und darin ebenso gewaltsam verfahren, wie sie sich überhaupt im Leben benehmen. Ver-

folgung und Intrigue, Gift und Dolch regieren bei mehreren dieser Künstler und müssen ihnen in ihrem ehrgeizigen Wetteifer mit anderen Kunstgenossen nicht selten Beistand leisten. Das Haupt dieser Richtung ist *Michelangelo Amerighi*, nach seinem Geburtsort *Caravaggio* genannt (1569 bis 1609), in jeder Hinsicht ein ächter Sohn seiner Zeit, wild und leidenschaftlich im Leben wie in seinen Gemälden. Wo er heilige Vorgänge malt, wie in den Fresken aus der Geschichte des h. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom, oder wie in dem grossen Altarbilde der Grablegung Christi im Vatikan, versetzt er die Vorgänge durchaus auf das niedrigste Niveau des Lebens. Es sind wilde, hässliche, selbst freche und gemeine Gestalten, die er gibt, aber sie sind mit gewaltiger Lebenskraft ausgestattet



Fig. 479. Hagar's Verstossung, von Guercino.

und im Ausdruck ihrer Empfindungen zwar niemals edel, aber von oft erschütternder Wahrheit und überwältigender Tragik. Dazu sind die Gestalten in einem kühnen, markigen Colorit durchgeführt, und die jähen grellen Beleuchtungsblitze, die unheimlich darüber hinfahren, lassen die Modellirung in dunklen, kräftigen Schattentönen hervortreten. Am glücklichsten gelingen die Bilder, in welchen die Prätension heiliger Handlungen fortfällt und das Vagabundengesindel jener wilden Zeit in verwegenen Gestalten und frevelhaften Handlungen sich zeigen darf. So die berühmten mehrmals wiederholten „falschen Spieler" (ein Exemplar in der Galerie zu Dresden, ein anderes im Palazzo Sciarra zu Rom) (Fig. 480), die wahrsagende Zigeunerin und andere ähnliche.

Der vulkanische Boden von Neapel wird sodann der Hauptsitz dieser

Schule, als deren extremster und rücksichtslosester Repräsentant dort der Spanier *Giuseppe Ribera*, genannt *Spagnoletto* (1593—1656) dasteht. In seinen früheren Bildern wie in der meisterhaften Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino zu Neapel noch gemässigt, huldigt er in seinen späteren zahlreichen Arbeiten der energischen Darstellung des Leidenschaftlichen und Schrecklichen, die namentlich in seinen Marterbildern zu scheusslichen Henkerscenen herabsinkt. Eine gewaltige Kühnheit der Behandlung, namentlich ein meisterhaft durchgeführtes Helldunkel verleiht seinen Bildern eine besondere, fast dämonische Stimmung.

Zu den Nachfolgern dieser Richtung, die indess nur selten zu solchen



Fig. 480. Falsche Spieler, von Caravaggio.

Extremen sich verirren, gehören ausser *Salvator Rosa*, der uns später unter den Landschaftern wieder begegnen wird, ein tüchtiger sicilianischer Maler *Pietro Novelli*, bekannter unter dem Namen *Monrealese;* ebenso der Niederländer *Gerard Honthorst*, der wegen seiner Vorliebe für nächtliche Beleuchtungseffekte den Beinamen *Gherardo dalle Notti* führt; ferner der ausgezeichnete Schlachtenmaler *Michelangelo Cerquozzi* und der Franzose *Jacques Courtois* (oder Cortese), auch *Bourguignon* genannt, und der höchst begabte, aber durch seine rasende Schnellmalerei berüchtigte *Luca Giordano* (1632—1705), der von dieser Eigenschaft den Zunamen „Fa presto“ erhielt und sein glänzendes Talent durch leichtfertige Oberflächlichkeit ruinirte.

———

b. Spanische Malerei.[1]

Spanien, das Hauptland des restaurirten Katholicismus, die Wiege Loyola's und der Inquisition, der Herd einer religiösen Schwärmerei, die sich mit der leidenschaftlichen Sinnlichkeit des Südens verbindet, erlebt erst in dieser Epoche die glänzende Blüthe seiner Malerei. So tief war hier die Kunst mit dem kirchlichen Leben verwachsen, dass sie von der Zerrüttung des Staates und der Verarmung des Landes keine nachtheilige Einwirkung empfing. In ihren Aufgaben waltet noch weit mehr als in denen der gleichzeitigen Kunst Italiens das kirchliche Element vor; aber auch hier ist es jene neue, erst durch den Gegensatz des Protestantismus hervorgetriebene, gewaltsame Steigerung der religiösen Empfindung, welche die Malerei zum möglichst ergreifenden Ausdruck hindrängt. Die innigste mönchische Askese, die zarteste Hingebung, die erdvergessende Ekstase und der feurig aufflammende Fanatismus sind in keiner Epoche so gewaltig von der Kunst verherrlicht worden, wie in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Dass auch hier bei einem südlich erregbaren Volke der Naturalismus den Ausgangspunkt bildete, ist wohl zu begreifen; dass ferner wie in der italienischen Kunst dieser Zeit, aber noch viel ausschliesslicher und dominirender als dort, die Farbe das Grundelement dieser ganz auf Stimmung und affektvolle Schilderung gerichteten Kunst ausmachte, ergibt sich ebenso natürlich. Gefördert aber wird diese Tendenz nicht bloss durch Studien nach Tizian und den grossen Niederländern Rubens und Van Dyck, sondern vorzüglich durch eine dem Spanier angeborene feine Organisation für die Wirkungen der Farbe, namentlich unter dem Einfluss einer reich abgestuften Luftperspektive. In der Ausbildung dieser Anlage hat die spanische Malerei ihre höchsten Triumphe errungen und sich der innerlich verwandten gleichzeitigen Blüthe ihrer Poesie ebenbürtig hingestellt.

Die grösste Bedeutung concentrirt sich jetzt in der Schule von Sevilla, die wir schon früher in tüchtigen Anfängen kennen lernten (S. 343). In *Francisco Pacheco* (1571—1654) ist noch ein Nachklang jener früheren Richtung; *Juan de las Roëlas* (1558—1625) verpflanzt aber die Farbenschönheit der Venezianer auf spanischen Boden und findet an dem durch freie, kühne Behandlung eines kraftvollen Colorits ausgezeichneten *Francisco de Herrera d. ä.* (1576—1656) eine wirksame Unterstützung. Bedeutend tritt sodann der Schüler des Roëlas, *Francisco Zurbaran* (1598 bis 1662) hervor, der seine durch tief religiösen Ausdruck hervorragenden Werke vermöge eines trefflichen, naturalistisch durchgebildeten Colorites zu energischer Wirkung erhebt. Heilige Ekstase, Zerknirschung, schwärmerische Gluth herrscht in allen seinen Bildern. In der Galerie zu Sevilla ist namentlich der heilige Thomas von Aquin als ein Hauptwerk zu nennen. — Eine selbständige Stellung nimmt der auch als Architekt und Bildhauer hervortretende *Alonso Cano* ein (1601—67), der in seinen ebenfalls überwiegend kirchlichen Darstellungen eine energischere plastische Modellirung und eine schärfere Formbezeichnung erstrebt.

Einer der Hauptmeister der Schule ist *Don Diego Velasquez de Silva* (1599—1660), der aus der mönchischen Beschränkung der meisten spanischen Maler zu einem freieren Weltblick, zu umfassender, vielseitiger Be-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 97 (V.-A. Taf. 56).

thätigung eines reichen Talentes gelangt.[1] Er beginnt mit einer energischen Auffassung der Natur, die in mehreren meisterhaft behandelten Genrebildern, im Museum zu Madrid und in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London, anfangs sogar noch hart, dann aber bald in edler, geläuterter Anmuth sich kundgibt. Mehrere Reisen nach Italien, wo er seinen Styl zu hohem Adel und maassvoller Schönheit ausbildete, wurden für seine Kunst entscheidend. Noch wichtiger aber war es, dass er zum Hofmaler Philipps IV. ernannt und fortan überwiegend als Bildnissmaler in Anspruch genommen wurde. Seine Portraits sind in Grossartigkeit der Auffassung, in freier, vornehmer Haltung, in schöner Anordnung und meisterlich kühner, breiter, vollendeter Behandlung des Colorits



Fig. 481. Weibliches Portrait. Von Velasquez.

von unvergleichlich hinreissender Gewalt des Lebens. Zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art gehören Philipp IV., lebensgross zu Pferde, in den Uffizien zu Florenz, höchst wirkungsvoll und imponirend, prächtig in der Farbe; ferner das Brustbild des Papstes Innocenz X. im Palazzo Doria zu Rom, und mehrere der vorzüglichsten in der Galerie zu Madrid, darunter namentlich wieder ein Reiterbildniss Philipps IV., ein zu idyllisch anmuthiger Genrescene entwickeltes Portrait der Infantin Margaretha, und die Uebergabe von Breda, eine zu einem historischen Moment verbundene Gruppe trefflicher Portraits. Ferner im Belvedere zu Wien neben mehreren tüchtigen Fürstenbildnissen das grosse meisterhafte Familienportrait, welches die Frau des Meisters umgeben von ihren Kindern, im Hintergrunde ihn selbst darstellt. Dass Velasquez aber auch in anderen Gat-

[1] Velasquez und seine Werke, von *William Stirling.* Deutsche Uebers. Berlin 1856.

tungen Meister war, beweisen seine trefflichen Landschaften, Genrebilder und mehrere religiöse Compositionen, darunter namentlich die mächtig wirkende Krönung der Madonna im Museum zu Madrid.

Auch der andere grosse Hauptmeister der Schule von Sevilla, *Bartolomé Esteban Murillo* (1617—82) steht frei über dem beschränkten Standpunkte der meisten spanischen Maler, und überragt an Tiefe sowohl Velasquez wie jeden anderen seiner Landsleute.[1] In seinen zahlreichen religiösen Bildern verklärt sich die spezifisch nationale Auffassung zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Innern strömenden Gluth, die ebensowohl zarte Innigkeit, wie stürmische Begeisterung auszudrücken vermag. Aber auch die Wirklichkeit weiss er sowohl im derben humoristischen Genrebild, wie im fein und lebenswahr hingestellten Portrait mit unvergleichlicher Frische und Kraft zu behandeln. Das Colorit und das weiche duftige Helldunkel, sowie die feinste Abtönung der Luftperspektive hebt er ebenfalls zu einer unübertroffenen Vollendung. Auch für Murillo ist es charakteristisch, dass er von der energischen Auffassung des niederen Lebens ausgeht. Einige Bilder dieser Art, namentlich in der Pinakothek zu München, welche Bauern, zerlumpte Gassenbuben und dergl. beim Faullenzen, Naschen, Kartenspielen darstellen, sind von unvergleichlicher Energie der Naturbeobachtung und in kraftvoller Farbenbehandlung geschildert. In manchen religiösen Darstellungen wirkt diese Art der Auffassung nach, besonders in seinen Madonnen, wie in der Galerie zu Dresden, der Galerie Pitti zu Florenz u. a., wo die ruhig mit dem Kinde dasitzende Mutter nur durch den Heiligenschein zur Gottesmutter wird, im Uebrigen nicht über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit hinauskommt. In andern Bildern kirchlicher Tendenz weiss Murillo, wo die Aufgabe es mit sich bringt, diesen kraftvollen Naturalismus trefflich mit dem Ausdruck religiöser Inbrunst und Andacht zu verbinden, so dass daraus Schöpfungen von hinreissender Gewalt hervorgehen. So in den acht Werken der Barmherzigkeit, welche er für die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla gemalt hatte. Drei von ihnen sind noch an ihrer ursprünglichen Stelle vorhanden: Christus, der die Fünftausend in der Wüste speist; der h. Johannes de Dios, der einen Kranken nach dem Spitale trägt; vor Allem aber das schöne Bild des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 482).

Erst wo er die Madonna selbst im Affekt schwärmerischer Verzückung geben kann, in jenen wunderbaren Bildern, wo sie von Himmelslicht umfluthet, von weiten Gewändern umflossen, auf Wolken stehend emporgetragen wird, und ihr sehnsüchtiger Blick dem Körper voraus himmelan strebt, erreicht Murillo einen Ausdruck religiöser Schwärmerei, wie ihn glühender, hinreissender die Malerei nie geschaffen hat. Die Auffassung in diesen Bildern, von denen eins der berühmtesten die Sammlung des Louvre zu Paris besitzt, zeigt ihn am nächsten mit Correggio verwandt, aber die Schwärmerei des Spaniers, obwohl durch ähnliche Mittel ausgedrückt, ist ungleich edler, reiner, himmlischer. Die nämliche Stimmung einer hingebenden Inbrunst athmen seine zahlreichen Bilder, in denen er die Verzückungen und Visionen verschiedener Heiligen dargestellt hat; aber auch

---

[1] Murillo, su época, su vida, sus cuadros, por *Don Francisco M. Tubino*. Sevilla 1864.

hier geht er über den beschränkten Ausdruck mönchisch fanatischer Erregung hinaus und gelangt zu einer edleren, durch Naivetät und Wahrheit bezaubernden Empfindung. Eins der gepriesensten Werke ist die Vision des h.



Fig. 482. Aus Murillo's Moses, zu Sevilla.

Antonius von Padua in der Kathedrale zu Sevilla, die in ähnlicher Weise auch im Museum zu Berlin sich findet. Andere treffliche Werke dieser Art im Museum zu Madrid, welches allein 46 Bilder des Meisters besitzt. Doch lernt man ihn am besten in Sevilla kennen, wo unter den 24

Gemälden des Meisters im Museum seine vorzüglichsten Werke enthalten sind.

Auch die Schule von Madrid, durch den Hof mehr zur Portraitmalerei veranlasst, zeichnet sich durch eine Reihe tüchtiger Meister aus, die ebenfalls eine feine Durchbildung des Colorits erreichen, und von denen wir *Antonio Pereda* (1590—1669), besonders aber *Juan Careño de Miranda* (1614—85) hervorheben. Auf diese und andre Meister übte vorzüglich Velasquez einen entscheidenden Einfluss. Eine unselbständigere Aufnahme



Fig. 483. Murillo's h. Johannes. Museum zu Madrid.

früherer Richtungen zeigt dagegen schon *Claudio Coello*, der bis zum Jahr 1693 lebte. — Endlich ist noch als Haupt der Schule von Valencia der in Italien, besonders nach Werken des Fra Sebastiano del Piombo gebildete *Francisco Ribalta* (1551—1628) zu nennen, der bisweilen eine grossartige Formbehandlung mit einem warmen, harmonischen Colorit verbindet. Im 18. Jahrhundert siecht auch in Spanien die Malerei hin, und fristet nur kümmerlich durch eine studirte Nachahmung früherer Meister ihr Dasein.

c. Niederländische Historienmalerei.[1]

Reicher und vielseitiger als selbst in Italien und Spanien entfaltete sich die Malerei dieser Epoche in den Niederlanden. Nicht bloss bildete sich ein ähnlicher Gegensatz, wie zwischen den Eklektikern und Naturalisten in Italien, zwischen der Schule von Brabant und der von Holland heraus, sondern es war vorzüglich hier der Boden, auf welchem ganz neue, überaus fruchtbare Darstellungsgebiete für die Kunst erschlossen wurden. Allen diesen verschiedenen Richtungen liegt aber als gemeinsame Basis eine frische, ächt nationale Empfindungsweise zu Grunde, welche sowohl für die Auffassung wie für die Formbehandlung und die technische Durchbildung durchweg eine originelle Färbung mit sich bringt.

Die Schule von Brabant[2] schliesst sich mehr der Ueberlieferung an, wie denn dieser Theil des Landes trotz der schweren Kämpfe des 16. Jahrhunderts sich von der spanischen Herrschaft so wenig, wie vom Katholicismus loszureissen vermochte. Es ist also die dritte grosse Schule dieser Epoche, welche ihre kirchlichen Inspirationen aus dem wiederbelebten Katholicismus schöpft, dabei aber mit derselben Unbefangenheit wie die Italiener und Spanier sich einer naturalistischen Darstellungsweise hingibt. Der Hauptmeister der Schule und ihr Gründer ist *Peter Paul Rubens*, der von 1577—1640 lebte, eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Sein Vater Jan Rubens, ein angesehener Rechtsgelehrter und Schöffe in Antwerpen, hatte sich gleich vielen hervorragenden Männern dem Protestantismus zugewendet. Als nun die blutigen Verfolgungen gegen die Ketzer begannen und 1568 die Häupter der Grafen Egmont und Hoorn auf dem Schaffot gefallen waren, floh er mit vielen andren Glaubensgenossen nach Köln, wo er in die Dienste Wilhelms von Oranien trat. Durch ein strafbares Verhältniss mit dessen Gemahlin Anna von Sachsen beschwur er schwere Geschicke über sich und die Seinen herauf; nur auf inständiges Verwenden seiner edlen Gemahlin ward die Todesstrafe in Gefängnisshaft umgeändert, und die kleine Stadt Siegen dem Ehepaar zum Aufenthalt angewiesen. Dort kam der grosse Rubens am Tage der Apostelfürsten, deren Namen er empfing, zur Welt. Später durfte die Familie nach Köln übersiedeln, wo der Vater in den Schooss der katholischen Kirche zurückkehrte und der junge Rubens seine Kinderjahre verlebte; nach des Vaters Tode ward der Mutter gestattet mit den Kindern nach Antwerpen heimzugehen. Früh regte sich in dem heranwachsenden Knaben der Trieb zur Kunst; doch bei seinem Lehrer Octavius van Veen konnte er nur jene manieristische Nachahmung der Italiener aufnehmen, die fast ein halbes Jahrhundert lang das eigene nationale Kunstleben der Niederlande verdrängt hatte. Aber mit dreiundzwanzig Jahren ging der junge Rubens selbst nach Italien, wo er in einem siebenjährigen Aufenthalte sich durch das Studium Tizian's und Veronese's eine dem Drange seiner Zeit entsprechende Grundlage für seine Darstellung erwarb. Aus seinen früheren Bildern, besonders den in Italien befindlichen, tönt ein deutlicher Nachklang der grossen Venezianer uns entgegen. Bald aber hatte seine eigene mächtige Künstlernatur sich selbständig losgerungen und schuf nun einen Styl, in welchem sie sich frei und lebensgewaltig aussprechen konnte. Durch den Tod seiner geliebten

---

[1] *A. Michiels*, histoire de la peinture Flamande. Paris 1865 ff. — [2] Denkm. der Kunst Taf. 95 (V.-A. Taf. 54).

Mutter heimgerufen kehrte er 1608 nach Hause zurück und ward durch die Gunst des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Isabella für die Heimath gewonnen und zum Hofmaler bestellt. Seinen Wohnsitz schlug er indess fortan in Antwerpen auf, um sich seine Freiheit zu wahren; und hier schuf er, an der Spitze einer zahlreichen Schule, alle die gewaltigen Werke, welche von seiner unerschöpflichen Phantasie Zeugniss ablegen. Bald verbreitete sich der Ruf seiner Meisterschaft durch die Welt; die Höfe von Spanien, Frankreich und England überhäuften ihn mit Aufträgen und Ehren. Als hochgebildeter Mann, edler Patriot und vollendeter Kavalier unterzog er sich wiederholten diplomatischen Sendungen zu Philipp IV. und Karl I., die den ausgezeichneten Künstler und Menschen zu schätzen wussten. In zweimaliger Ehe mit Isabella Brandt und der schönen Helene Fourment ward ihm ein beglücktes Familienleben zu Theil; und als er dreiundsechzigjährig starb, schloss sich ein Dasein, das an reichem Segen in Arbeit, Glanz und Ruhm in der Kunstgeschichte kaum seines Gleichen hat.

Leidenschaftliche Bewegung, kühne Thatenlust, tiefe, mächtige Empfindung sind die Elemente seiner Kunst. Ihnen zu Liebe ruft er ein Geschlecht von Gestalten ins Dasein, die in oft überschwellender körperlicher Kraft sich jedem Impulse gewachsen zeigen. Wenn die Existenz der von den venezianischen Meistern geschaffenen Gestalten auf der höchsten, edelsten Genussfähigkeit beruht, so macht in den Rubens'schen Charakteren sich das Bedürfniss der That, des lebensfrischen Handelns als Kern ihres Daseins geltend. Seine Menschen athmen aus einer freien, durch keine Fesseln gehemmten heroischen Kraft und Machtfülle; sie entbehren freilich
543 des reineren Formenadels der italienischen Eklektiker, aber sie ersetzen ihn durch die unerschöpfliche Lebendigkeit. Seine Compositionen sind nicht nach strengen Linienmotiven abgewogen, aber es waltet in ihnen ein Zusammenklang mächtiger, leidenschaftlich erregter Charaktere, wie kein andrer Künstler sie gegeben hat. Vergleicht man in dieser Hinsicht den Meister mit Michelangelo, so sieht man bald, dass in Rubens' Gestalten eine derbere, dem unmittelbaren Leben entnommene Stofflichkeit vorherrscht, und dass ihre Affekte weniger aus der Tiefe des Gedankens, als aus der Energie des sinnlichen Naturells fliessen. Dem entspricht auch der hinreissende Zauber seines leuchtenden, frischen, mit breiten, kühnen Meisterstrichen behandelten Colorits, das sich mit einer vielleicht beispiellosen Leichtigkeit des Schaffens und staunenswerther Produktionskraft verbindet. Für das Studium seiner technischen Meisterschaft sind von besonderem Werth die zahlreich vorhandenen Original-Farbenskizzen vieler seiner Werke. Ganze Reihenfolgen solcher genial hingeworfenen Skizzen besitzen die Pinakothek zu München und die Eremitage zu Petersburg.

Eine Menge von meist grossen, figurenreichen Bildern, darunter Arbeiten von kolossalen Dimensionen, begegnen uns in den Kirchen und Galerien seines Vaterlandes und in fast allen Museen Europa's. Am gediegensten sind darunter die bald nach seiner Rückkehr aus Italien entstandenen Werke. Später bei massenhaft ihn bedrängenden Bestellungen wurde die Behandlung flüchtiger, auch die Hilfe seiner zahlreichen Schüler nothwendig: aber auch jetzt und selbst in den Bildern, wo eine etwas übertriebene sinnliche Fülle, Schwere, Derbheit, eine etwas ins Niedrige gehende Charakteristik sich ankündigt, bricht durch diese Mängel in unverwüstlicher Herrlichkeit das eminente Lebensgefühl des Meisters versöhnend hervor.

Aus der unabsehbaren Reihe seiner Werke heben wir nur einige der wichtigsten hervor. Seine Altarbilder behandeln die mannichfachsten Gegenstände der heiligen Geschichte, meist in einem Moment leidenschaftlich dramatischer Bewegung. So die berühmten beiden Bilder in der Kathedrale zu Antwerpen, die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme und mehrere treffliche Werke in der Akademie daselbst; namentlich der Flügel-



Fig. 484. Rubens, Christus und die beiden Schächer am Kreuz. Antwerpen.

altar des ungläubigen Thomas, eins seiner edelsten Werke aus früherer Zeit; die h. Therese, ein ebenfalls durch Feinheit und Adel der Empfindung ausgezeichnetes Bild; das höchst energische und mächtige Bild des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern (Fig. 484); die überaus pathetische Beweinung des todten Christus; eine liebenswürdig aufgefasste heilige Familie; eine schon heftig übertriebene Communion des h. Franz von Assisi, gegen welche doch das berühmte Bild Domenichino's würdevoll und klassisch

erscheint; endlich die glänzende Scene einer grossen Anbetung der Könige, ein Bild voll Bravour, Kühnheit und mächtig vordringender Bewegung. Im Museum zu Brüssel eine Darstellung desselben Gegenstandes von grösserer Innerlichkeit und edlerem Ausdruck. Ferner im Museum zu Madrid eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters, das Wunder der ehernen Schlange, sowie eine prachtvolle Anbetung der Könige. Im Belvedere zu Wien eine Himmelfahrt Mariä, herrlich bewegt, festlich rauschend, mit köstlichen Engelschaaren. Ebendort der h. Ambrosius, der dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verbietet, ein Altarbild von grossartiger Composition und gediegener Ausführung in kühlem Farbenton. Ferner in derselben Sammlung eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters, bald nach seiner Rückkehr aus Italien 1610 gemalt, ein Altarbild mit Flügeln, in der Mitte die thronende Madonna, die dem h. Ildefonso ein Messgewand überreicht, auf den Flügeln der Stifter Erzherzog Albrecht mit seiner Ge-



Fig. 485. Satyrn und Nymphen, von Rubens.

mahlin, von ihren Schutzpatronen empfohlen. Weiter ebendaselbst die gewaltigen beiden Altarbilder mit den lebensvollen Schilderungen von Wunderthaten des Franciscus Xaverius und des Ignatius von Loyola. In der Pinakothek zu München das kolossale jüngste Gericht, allerdings ein Meisterstück in Anordnung und Vertheilung der Massen, in schlagender Kraft der Lichtwirkung, aber doch unerfreulich durch die Menge gar zu üppiger Frauenleiber. Ebendort die grandios dramatische Composition des Kampfes zwischen S. Michael und dem Drachen. In der Peterskirche zu Köln die widerwärtige, aber meisterhaft gemalte Marter des h. Petrus, und manches andere an anderen Orten.

Sodann zahlreiche mythologische Darstellungen voll heroischer Kühnheit und sinnlicher Gewalt, wie die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München, der prächtige Liebesgarten in der Galerie zu Madrid (eine Kopie in der Galerie zu Dresden), das hochpoetische farbenglühende Fest der Venus auf Cythera in der Galerie des Belvedere zu Wien; sodann

eine ganze Reihe derartiger Bilder in der Eremitage zu Petersburg, unter welchen die Befreiung der Andromeda, der Flussgott Tigris und die Abundantia, besonders aber als hochgewaltiger Ausdruck bacchantisch erregter Lust ein trunkener Silen mit Satyrn hervorragen. Einen verwandten Gegenstand schildert ein sinnlich derbes Bild der Pinakothek in München (Fig. 485), woselbst auch der Raub der Töchter des Leucippus, voll dramatischer Bewegung. Vortrefflich ferner in der Galerie zu Blenheim das prachtvolle Bacchanal, sowie der Raub der Proserpina; der letztere noch einmal im Museum zu Madrid.



Fig. 486. Kinderscene von Rubens. Museum in Berlin.

Gross ist Rubens auch in profangeschichtlichen Darstellungen, namentlich wo es auf dramatische Schilderung ankommt; als Hauptwerke dieser Gattung sind die sechs grossen Bilder aus der Geschichte des Decius in der Galerie Liechtenstein zu Wien anzusehen. Hier ist die römische Geschichte etwa in der genialen und kühnen Weise behandelt, wie Shakespeare in seinen Römerdramen sie auffasst. Selbst die vom Zeitgeschmack ihm abgerungenen allegorischen Darstellungen weiss er mit einem grossartigen Hauche unmittelbarer Wirklichkeit zu erfüllen, wie z. B. die einundzwanzig Gemälde im Louvre, welche die Geschichte der Maria von Medici behandeln. Sodann gibt es von dem unerschöpflichen Meister einzelne geniale Genrebilder, wie der Bauerntanz im Louvre und ein anderer

im Museum zu Madrid, beide von meisterlich kühner und freier Auffassung; wild bewegte Thierstücke, wie die Löwenjagden in den Galerien zu München und zu Dresden, die meisterhafte Wolfsjagd bei Lord Ashburton in London, die vorzügliche Jagd des kalydonischen Ebers im Belvedere zu Wien oder die prachtvollen neun Löwen in dem Bilde des Daniel beim Herzog von Hamilton; grossartige Landschaften wie das phantastisch reiche Bild mit Philemon und Baucis im Belvedere zu Wien, die Landschaft mit Odysseus und Nausikaa in der Galerie Pitti zu Florenz; die mehr im niederländischen Charakter gehaltenen Landschaften im Buckingham-Palast, in der Sammlung des Marquis von Hertfort, in Windsorcastle und in der Nationalgalerie zu London; und lebendig aufgefasste Portraits, z. B. vorzügliche im Louvre zu Paris, im Pal. Pitti zu Florenz, im Belvedere und der Sammlung Liechtenstein zu Wien, der Eremitage zu Petersburg, der Galerie zu Dresden, der berühmte „Chapeau de paille“ bei Sir Robert Peel in London u. s. w.; endlich lebensfrische und naive Darstellungen des Kinderlebens (Fig. 486). Ausserdem war Rubens selbst als Architekt thätig und neben all dieser künstlerischen Produktion ein Mann des grossen vornehmen Lebens, gewandt im Umgang mit Fürsten und Diplomaten, ja sogar selbst mehrfach mit politischen Missionen an auswärtige Höfe betraut. So vereinigt sich in ihm mehr als in irgend einem anderen gleichzeitigen Meister alle Fülle und Pracht des Lebens jener glänzenden Epoche.

Unter seinen Schülern nimmt *Anton van Dyck* (1599—1641) die erste Stelle ein. Zuerst bildete er sich nach der energischen Weise seines Meisters, die er bisweilen sogar ins Gewaltsame übertreibt, wie eine Dornenkrönung Christi im Museum zu Berlin beweist. Dann aber besonders auf Reisen in Italien, durch unmittelbare Studien nach den Venezianern geht sein Styl in eine maassvollere, edlere Schönheit über, von welcher wiederum ein Bild derselben Sammlung, die Trauer um den Leichnam Christi, ein sprechendes Zeugniss gibt. Auch ein andres ebendort befindliches Bild, welches die drei bussfertigen Sünder, Magdalena, den verlornen Sohn und den König David, vor der Madonna darstellt, gehört dieser Epoche an (Fig. 487). Eine feinere, nervösere Sensibilität lässt den Meister in seinen religiösen Bildern solche Darstellungen des tiefsten Seelenschmerzes mit Vorliebe behandeln, und an die Stelle des leidenschaftlichen Thatendranges der Rubens'schen Gestalten tritt bei den seinigen der elegische, selbst tief ins Thränenreiche und Sentimentale gehende Ausdruck der Trauer. So hat er überaus oft den todten Christus am Kreuz oder nach der Abnahme vom Kreuze, umringt von seinen wehklagenden Angehörigen, dargestellt.

Die grösste Bedeutung erlangte van Dyck als Portraitmaler, so dass er als einer der vollendetsten Meister dieser Kunst dasteht. Zuerst in Italien, dann am Hofe Karls I. von England hatte er häufige Gelegenheit, die Fürsten, Prälaten und die glänzende Aristokratie seiner Zeit zu verewigen. Alle diese Bilder zeichnen sich durch eine wahrhaft vornehme Auffassung, durch wunderbare Feinheit psychologischer Schilderung, sowie durch den Zauber einer unvergleichlich klaren, weichen und edel durchgebildeten Farbe aus. Dennoch lassen sich unter den zahlreichen Werken dieser Gattung gewisse Unterschiede in Auffassung und Behandlung nicht verkennen. Die Arbeiten der ersten Epoche haben etwas von der schlichten Gediegenheit und bürgerlichen Gesundheit, welche an Rubens' Werken ber-

vortreten. In der italienischen Epoche nähert sich van Dyck in einer gewissen Feierlichkeit der Schilderung und in der intensiven Kraft der Färbung den Bildnissen eines Tizian. Erst in der englischen Epoche bildet sich sein Styl ganz selbständig durch und erreicht jene Feinheit der Lebensbeobachtung, durch welche er recht eigentlich der Maler der vornehmen Welt wurde, die allerdings zuletzt bisweilen in Flüchtigkeit und gar zu weich getönte Farbenbehandlung sich verlor. Zu den berühmtesten aus der grossen Reihe seiner Portraits gehören die imposanten Reiterbildnisse Kaiser Karl's V. in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, des Thomas Carignan in der Galerie zu Turin, des Generals Moncada im Louvre zu



Fig. 487. Die drei bussfertigen Sünder, von van Dyck.

Paris, des Marchese Brignole im Palaste dieser Familie zu Genua, sowie eines Colonna im gleichnamigen Palaste zu Rom. Ferner das meisterhafte Portrait König Karls I. von England im Louvre (und an andern Orten), die Kinder Karls I. in den Galerien zu Windsor, Turin und Dresden (Fig. 488), der Prinz Thomas von Carignan und die Infantin Eugenia von Spanien im Museum zu Berlin, der Kardinal Bentivoglio im Pal. Pitti zu Florenz und unzählige andere vorzügliche Werke.

Die übrigen zahlreichen Schüler des Rubens hielten sich an die derberen, energischeren Seiten seiner Darstellung, die sie oft mit Glück, aber auch nicht ohne Schwere und Rohheit aufnahmen. Der talentvollste unter ihnen ist *Jacob Jordaens*, von dem es namentlich tüchtige, lebenskräftige Genrescenen gibt.

Eine wesentlich verschiedene Richtung nahm die Schule von Holland.[1] Hier hatte sich ein neues frisches Staatsleben auf durchaus bürgerlicher Grundlage entwickelt und in politischer wie religiöser Freiheit die Gewähr einer tüchtigen, kräftigen Existenz gefunden. Da nun die kirchliche Tradition von dem strengen Protestantismus des Landes zurückgewiesen wurde, so sah die Kunst zunächst sich auf treue Abspiegelung der Wirklichkeit angewiesen, die sie vorzüglich im Portrait zu hoher selbständiger Bedeutung brachte. Es ist nicht der poetische Hauch aristokratischer Feinheit, wie bei van Dyck, nicht die erregbare Lebenskraft und Gewalt Rubens', wohl aber ein schlichter bürgerlicher Geist der Ord-

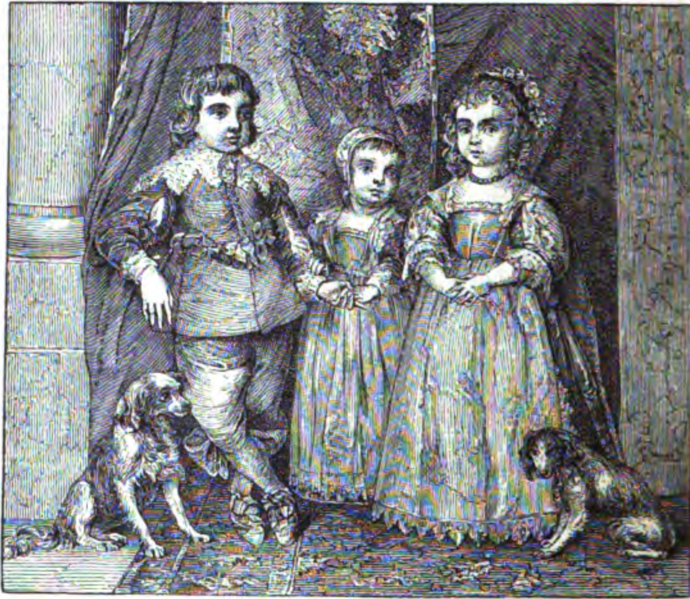


Fig. 488. Die Kinder Karl's I. in der Dresdner Galerie, von van Dyck.

nung und Klarheit, eine Empfindung städtischer Wohlhäbigkeit und offnen Selbstbewusstseins, was aus den trefflichen Bildnissen dieser holländischen Meister uns anspricht. Den vollen Ausdruck gewinnt diese Richtung in jenen Collectivdarstellungen städtischer Genossenschaften, welche in den Gesammtportraits der Schützengilden oder der Vorsteher öffentlicher Anstalten, namentlich der Wohlthätigkeitsinstitute, den sogenannten Schützen- und Regentenstücken sich darbieten. Im Mittelalter, wo die kirchlichen Interessen Alles beherrschten, fanden solche Bildnissreihen nur auf Votivgemälden Platz, wo eine Corporation oder eine Familie sich am liebsten im Schutze der Madonna darstellen liess. Das vollkommenste Beispiel dieser Art gewährt Holbein's Madonna mit dem Bürgermeister Meyer. Die Renaissance

---

[1] Denkm. der Kunst Taf. 96 (V.-A. Taf. 55).

hatte das Individuum aus den Fesseln kirchlicher Tradition erlöst, aber erst im protestantischen Holland sollte diese Befreiung zur vollendeten Thatsache werden, und den Ausdruck dieses Verhältnisses finden wir in den Schützen- und Regentenbildern.[1] Hier sehen wir das wettererprobte Geschlecht, welches die Kämpfe gegen die spanische Gewaltherrschaft siegreich durchgeführt, beim fröhlichen Schützenmahle oder beim festlichen Auszug im Schmuck der Waffen, ein andres Mal wieder in ernster Berathung versammelt. Man kann die Geschichte der holländischen Malerei an einer grossen Reihe dieser Bilder verfolgen. Die frühesten, im Rathhaus von Amsterdam, gehen bis in das dritte Decennium des 16. Jahrhunderts zurück; diese erregen durch die monotone Anordnung und den Mangel eines feineren malerischen Reizes nur ein historisches Interesse. Aber bald entwickelt sich grade an diesen Bildern jene höhere Auffassung, welche zu voller Belebung in freier Gruppenbildung und zu unvergleichlicher Energie malerischer Behandlung führte. Auf diesem Höhenpunkte gewähren die Schützenbilder einen Ersatz für die den Holländern fehlende geschichtliche Malerei, indem sie sich zu ächt historischer Bedeutsamkeit erheben.

Zu den tüchtigsten Meistern gehört *Michael van Mierevelt* (1567—1641), von welchem das Rathhaus zu Delft zwei grossartige Schützenbilder besitzt. Lebensvolle Portraits von ihm sieht man in den Galerien zu Dresden, des Haag, zu Amsterdam (hier besonders Prinz Wilhelm I. von Oranien, Moritz von Nassau, Friedrich Heinrich und Philipp Wilhelm von Oranien sowie Johann van Oldenbarneveldt,) u. s. w. Gleichzeitig war im Haag als sehr bedeutender Künstler *Jan van Ravesteyn* (1572—1657) thätig, den man dort in der städtischen Sammlung mit vier grossen meisterlich frei und breit behandelten Bildern kennen lernt. Auch *Thomas de Keyzer* (c. 1595 bis 1679) gehört mit seinem grossen Bilde im Rathhaus zu Amsterdam und einem kleineren im Museum des Haag in diese Reihe. Ihren Gipfelpunkt aber sollte diese Richtung in dem grossen Meister von Haarlem erreichen, der durch unvergleichliche Energie der Auffassung und breiteste Kühnheit der Pinselführung alle Andren überragt und unwiderstehlich die gesammte holländische Malerei in neue Bahnen hineinzog.[2] *Franz Hals* (1584—1666) lernt man nirgends so wie im Rathhause zu Haarlem kennen, wo acht grosse Schützen- und Regentenstücke von 1616 bis 1664 die Entwicklung eines halben Jahrhunderts umspannen. In den früheren Werken, dem Schützenmahl von 1616 und den beiden ähnlichen Bildern von 1627 schwelgt der Meister in farbenreicher Schilderung einer genussfrohen Wirklichkeit, die in der reichen coloristischen Scala ihren Ausdruck findet. Mit dem grossen Bilde von 1633 sodann, welches eine Schützengesellschaft im Freien zur Berathung versammelt zeigt, schliesst er diese Richtung seiner früheren Zeit ab, indem er die immer noch reiche Palette etwas dämpft und eine kühlere Gesammthaltung anstrebt. Ein Schützenausmarsch vom J. 1639, und ebenso ein Bild von 1637 im Rathhaus zu Amsterdam, ist von tiefem ernstem Ton, der auch in dem frühesten der Regentenstücke vom J. 1641 wiederkehrt. In diesen Werken geht der Meister zusehends auf immer grössere Vereinfachung der malerischen Behandlung, auf immer kühnere,

[1] Vgl. meinen Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft I. Bd. I. Heft. Stuttgart 1875. — [2] Franz Hals-Galerie, Radir. von Unger, mit Text von *C. Vosmaer*. Dazu die Monogr. über den Meister von *W. Bode*. Leipzig 1871.

breitere Pinselführung aus, die dann in den beiden späten Regentenstücken von 1664 ihre letzten Consequenzen zieht und mit rücksichtsloser Beseitigung aller Details nur das Wesentliche, dieses aber auch mit einer nie vorher erhörten zwingenden Macht zur Erscheinung bringt. Ausserdem finden sich zahlreiche kleinere Werke des Meisters, sowohl Einzelportraits als genrehaft dargestellte Figuren in verschiedenen Sammlungen. So mehrere Bildnisse, darunter ein anmuthiges junges Mädchen von zartestem Reiz im Berensteynhofe zu Haarlem, ein prächtiges Männerporträt in ganzer Figur in der Galerie zu Brüssel, ein vielleicht noch bedeutenderes im Palais Liechtenstein zu Wien, das Selbstbildniss des Künstlers mit seiner Frau im Museum zu Amsterdam, welches auch einen köstlichen Lautenspieler besitzt. Andres in den Galerien zu Berlin (hier namentlich unter mehreren Portraits das groteske Bild der Hille Bobbe, eine geniale Apotheose gemeinster Hässlichkeit, und das lustige Kleeblatt, dort wohl mit Unrecht dem Dirck Hals beigelegt), Braunschweig, Cassel mit sieben trefflichen Bildern, Gotha, wo mehrere schöne Portraits, Frankfurt a. M. im Städel'schen Institut, Petersburg u. s. w. Endlich gehört in diese Reihe der mit Recht hochberühmte *Bartholomäus van der Helst* (1613—1670). Sein grosses Schützenbild vom J. 1639 im Rathhaus zu Amsterdam verräth in der Kraft, Lebendigkeit und Frische der Behandlung vielleicht die Einwirkung von Hals; sein Hauptwerk vom J. 1648, das berühmte Festmahl der Bürgergarde zur Feier des westfälischen Friedens, im Museum zu Amsterdam ist von unerschöpflichem Reichthum charaktervoller Einzelschilderung in einem kühlen, fast nüchtern klaren Tageslicht. Eine tiefere malerische Stimmung, durch den Einfluss Rembrandts hervorgerufen, zeigt das kleine fast miniaturhaft ausgeführte Bild von 1653, welches die Preisrichter der Schützengilde in der Berathung darstellt, im Louvre zu Paris, und derselbe Gegenstand in grossem Maassstabe in dem Bilde des Museums zu Amsterdam vom J. 1657. Noch zwei andre tüchtige Werke aus dem Jahre 1655 im Rathhaus daselbst.

Denselben Ausgangspunkt nimmt nun auch der Hauptmeister der holländischen Schule, *Rembrandt van Rijn* (1607—1669).[1] Als Sohn eines vermöglichen Mühlenbesitzers zu Leiden geboren, ward er zu einer gelehrten Laufbahn bestimmt, liess sich aber früh durch einen unwiderstehlichen Drang zur Kunst geleiten. Zuerst in seiner Vaterstadt unterwiesen, begab er sich bald nach Amsterdam zu *Pieter Lastman*, der als Schüler des trefflichen Elzheimer (vgl. S. 376) eine Neigung zu künstlichen Lichteffekten gewonnen hatte (so z. B. in seiner Flucht nach Aegypten vom J. 1608, Museum zu Rotterdam), welche nun in Rembrandt zur höchsten Ausbildung eines zauberhaften Helldunkels führen sollte. Um 1624 kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, wo Gerhard Dow sein Schüler ward; seit 1631 aber finden wir ihn in Amsterdam ansässig, wo er den Rest seines Lebens in unermüdlicher Thätigkeit als Haupt einer bedeutenden Schule zubrachte und der holländischen Malerei neue Ziele, einen unendlich erweiterten Horizont und eine nie übertroffene coloristische Vollendung gab. Goldene Klarheit webt in seinen früheren Werken und spiegelt uns das glückliche Familienleben, das ihm an der Seite seiner anmuthigen Gattin Saskia

[1] Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres, par *C. Vosmaer*. La Haye 1868. Vgl. die trefflichen Radirungen nach den Rembrandts der Eremitage zu Petersburg, von *N. Massaloff*. Leipzig. Fol.

van Ulenburg blühte. Wiederholt hat er dies reizende Frauenbild durch seinen Pinsel verewigt. Aber mit dem frühen Tode der geliebten Frau (1642) beginnt das Leben des grossen Meisters sich zu trüben; er gerieth trotz seines rastlosen Fleisses in stets wachsende Bedrängnisse, die 1656 zum Bankerott und zur Versteigerung seiner reichen Schätze von Kunstwerken und Antiquitäten führten. Obwohl er sich später nochmals vermählte, bleibt sein Leben doch von Trübsal und Armuth umflort; um so höher steht die Energie und Spannkraft, mit welcher Rembrandt unablässig seinem künstlerischen Genius gefolgt ist und grade in den trübsten Zeiten ihn zu den grossartigsten Schöpfungen befreit hat.

Aus der früheren Zeit des Meisters gibt es mehrere Portraits, in welchen er sich einer einfachen, absichtslosen Darstellung der Natur mit überlegenem Talent widmet. So vom Jahr 1632, im Haager Museum, das berühmte Bild des Anatomen Tulp, der vor seinen Zuhörern einen Leichnam secirt; so mehrere Portraits in der Galerie zu Cassel, namentlich des Rechenmeisters Copenel, das köstliche Bildniss der Saskia, der ersten Gemahlin des Künstlers (c. 1633) und des Bürgermeisters Six (?) vom Jahr 1639. Später genügte ihm diese ruhige, objektive Darstellungsweise nicht mehr; eine tief innerlich verhaltene leidenschaftliche Gluth riss ihn zu einer neuen Auffassung hin, in welcher die Gestalten selbst ihm nur dazu dienten, Probleme der kühnsten Art zu lösen. Eine wunderbare Ausbildung des Helldunkels, ein keckes, verwegenes Spiel mit phantastischen, selbst grellen Lichteffekten beherrscht seine späteren Werke. Diese Richtung ist gleichsam der Ausdruck einer heftigen Protestation gegen Alles, was edle Form, fest ausgeprägter Styl und heitres Leben im Licht des sonnigen Tages heisst. Sehr früh, aber noch vereinzelt, tritt dies Streben beim Paulus im Gefängniss, in der Galerie zu Stuttgart (1627) hervor. Ein Meisterstück dieser Art ist die berühmte „Nachtwache“ im Museum zu Amsterdam (1642), welche den Auszug der Schützengilde in einer fast nächtlichen Beleuchtung darstellt, die dem Bilde seinen seltsamen Namen verschafft hat. Wo er heilige Geschichten malt, greift er mit Vorliebe zu den Gestalten gemeiner Wirklichkeit, und vollends in seinen höchst seltenen mythologischen Bildern führt er dies bis zu genial übermüthiger Ironie durch, wie in dem Raube des Ganymed in der Galerie zu Dresden. Aber trotz dieses Mangels einer edleren Form, eines höheren Ausdrucks reissen seine Gemälde durch einen dämonischen Zauber, durch die zwingende Macht eines in seinem Innersten erregten Gemüthes, durch eine geheimnissvolle poetische Gewalt den Beschauer mit sich fort. Vor Allem aber darf man nicht vergessen, dass Rembrandt in dieser Auffassung sich recht eigentlich auf dem Boden des germanischen Geistes bewegt, wie ja schon Dürer Aehnliches angestrebt hatte. Hier ist kein Zug von dem idealen Formsinn der Italiener, aber eine Kunst voll innerer Wahrheit, ehrlicher Kraft und Tüchtigkeit, die durch Schärfe der Charakteristik, individuelles Leben, Wärme der Empfindung und malerischen Reiz für den Mangel schöner Formen entschädigt.

Mit Vorliebe behandelt Rembrandt alttestamentliche Gegenstände, die überhaupt dem Puritanismus jener Zeit mehr zusagten, und in denen er durch orientalische Trachten und energische Charakteristik dem phantastischen Hange, der in seiner Kunst ein wesentliches Grundelement bildet, genügen konnte. So ist die Darstellung der Familie des Tobias mit dem Engel, im Louvre zu Paris, so das Opfer Abrahams, in der Eremitage

zu Petersburg und manches andre Bild von fesselndem märchenhaftem Eindruck. Grandios ist auch ein Gemälde des Museums zu Berlin: Moses, der die Gesetztafeln zertrümmert. Mächtig ergreifend ebendort Simson, der seinen Schwiegervater bedroht (1637), ein Bild, das den Künstler auf seiner vollen dämonischen Höhe zeigt. Das Leben Simsons hat den Meister mehrfach zu bedeutenden Darstellungen begeistert. Aus dem Jahr 1636 besitzt die Galerie zu Cassel ein Bild, welches die Blendung des Helden in entsetzlicher Wahrheit schildert. Demselben grausigen Gegenstande ist



Fig. 489. Die Auferweckung des Lazarus, von Rembrandt.

ein Gemälde der Galerie Schönborn zu Wien gewidmet. Eine völlig zauberhafte, poetische Anziehungskraft übt dagegen ein merkwürdiges Bild der Galerie zu Dresden vom Jahr 1638, welches dort als Gastmahl des Ahasverus, richtiger jedoch wohl als Simson bei den Philistern erklärt wird.

Um seinen Darstellungen aus dem neuen Testamente gerecht zu werden, muss man die zahlreichen Compositionen ins Auge fassen, die er in trefflichen Radirungen ausgeführt hat. Es ist wahr, dass er in diesen meisterhaften Arbeiten überwiegend jener Lust an den geheimnissvollen Reizen des Helldunkels nachhängt, die Keiner so zu entfalten weiss, wie er; dass

er dieser Rücksicht manchmal zu ausschliesslich Raum gibt und in dem Vorgange das Momentane mit all seinen Effekten auf Kosten einer würdigen Charakteristik und edlen Anordnung zur Geltung bringt. So ist z. B. in der berühmten Kreuzabnahme (als Gemälde in der Pinakothek zu München und im Museum zu Petersburg) der Nachdruck überwiegend auf den äusseren Hergang mit seinen realistischen Consequenzen gelegt. Aber in vielen Blättern, wie in der Auferweckung des Lazarus (Fig. 489) und manchen anderen, tritt die Gestalt Christi voll Würde hervor und hebt sich um so edler von den phantastischen, oft ins Derbe und Niedrige fallenden Gestalten der Umgebung ab. Ausserdem wird auch hier stets durch eigenthümliche



Fig. 490. Die Staalmeister von Rembrandt. Amsterdam.

Anordnung und Beleuchtung eine bedeutende Wirkung erreicht. Eins der anziehendsten Bilder dieser Gattung ist Christus als Kinderfreund, aus der Galerie Schönborn zu Wien, kürzlich in die Nationalgalerie nach London gekommen.[1] Zu seinen bedeutendsten biblischen Bildern gehört vor Allem die Darstellung des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberge, 1656 entstanden, jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt, ein Werk von grossartiger Naturauffassung und gewaltiger Kraft der Färbung.

In seinen späteren Portraits geht der Meister immer entschiedener auf das Ziel hinaus, die Gestalten von Licht umfluthet darzustellen; aber dies Licht erinnert nicht an die rosige Beleuchtung des Tages, sondern an künstliches gelbes Lampenlicht. Dabei weiss er alle Zauber des Helldunkels

[1] Vgl. die vorzügliche Nachbildung in *C. v. Lützow's* Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1866. Neuerdings soll sich bei genauerer Untersuchung das Werk als ein Schulbild herausgestellt haben.

selbst in die massenhaften Schattenpartieen hinein spielen zu lassen und mit immer breiteren, kühneren Pinselzügen die Formen hinzuwerfen. Erst in seinen spätesten Werken verliert sich manchmal dieser klare Ton in düsteres und bisweilen selbst schmutziges Braun und Grau. Eins der vollendetsten Werke der letzten Epoche des Meisters sind die Staalmeister, d. h. die Vorsteher der Tuchmacherzunft, im Museum zu Amsterdam, 1661 gemalt (Fig. 490), ein Beispiel jener Collectivbildnissdarstellungen, die das damalige Holland so sehr liebte. Meisterliche Portraits auch in den Sammlungen van Six und van Loon zu Amsterdam. Endlich darf nicht vergessen werden, dass es von Rembrandt mehrere Landschaften von grandioser Kühnheit gibt. (Museen von Cassel, Dresden, München, Braunschweig.)

Bei den Schülern und Nachahmern Rembrandt's bekommt das Spiel mit Lichteffekten und fein durchgeführtem Helldunkel einen mehr äusserlichen Charakter. Doch sind als begabte Nachfolger *Gerbrand van den Eckhout*, der ihm am nächsten kommt, der oft liebenswürdig anziehende *Ferdinand Bol*, der gemässigtere *Govart Flinck*, der durch Portraits und Landschaften ausgezeichnete *J. Lievensz* und der technisch sehr bedeutende *Salomon Koning* hervorzuheben.

d. Deutsche, französische und englische Malerei.

In Deutschland[1] hatte die Malerei gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts jede Spur heimischer nationaler Ueberlieferung verloren und war einer manierirten Nachahmung der Italiener anheimgefallen. Am leidlichsten spricht sich diese Richtung noch in den Künstlern aus, welche wie *Johann Rottenhammer* von München (1564—1622) den Venezianern folgen. Geradezu widerwärtig dagegen in anderen, die in kläglicher Mittelmässigkeit dem Michelangelo nachstümpern. Eine Ausnahme bildet allein der liebenswürdige *Adam Elzheimer* aus Frankfurt a. M. (1574—1620), dessen zierliche kleine Historienbilder aus der Bibel oder der alten Geschichte miniaturartig fein ausgeführt sind und einen höheren Sinn für malerische Wirkung verrathen. Meistens ist das Figürliche nur Staffage für die reich entwickelte Landschaft, die er oft im Mondlicht oder bei künstlicher Beleuchtung vorführt, so dass der treffliche Künstler als einer der frühesten Meister der Landschaft unter seinen manierirten Zeitgenossen eine beachtenswerthe Stelle einnimmt. Seine seltenen Bilder findet man u. a. im Städel'schen Museum zu Frankfurt, der Pinakothek zu München, dem Louvre zu Paris und dem Belvedere zu Wien.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts hebt sich in Künstlern, wie *Joachim von Sandrart* aus Frankfurt, *Carl Screta* aus Prag, *Johann Kupetzky* aus Ungarn, die Kunst zu etwas grösserer Frische und bringt in *Baltasar Denner* (1685—1749) einen begabten, doch wunderlichen Naturalisten hervor. Indessen sind das nur vereinzelte Bestrebungen, die ohne nationale Grundlage, ohne gemeinsame Tradition sich hier und dort ihre Anregungen suchen. Im 18. Jahrhundert treten ebenfalls einzelne achtungswerthe Kräfte auf, wie der überaus gewandte und ebenso fruchtbare Eklektiker *Christian Dietrich* (1712—74) und die in der französischen Schule gebildeten Maler *Tischbein* der ältere und *Bernhard Rode*. Eine neue, durch Winckelmann's Auftreten und

[1] Denkm. der Kunst Taf. 99.

Wirken herbeigeführte Rückkehr zu idealer Auffassung bahnte *Rafael Mengs* an (1728—79); doch blieb diese Richtung noch zu tief in akademischer Aeusserlichkeit befangen, um in durchgreifender Weise umgestalten und neubelebend auf die deutsche Kunst einwirken zu können. Unter den Portraitmalern dieser Zeit ist neben *Anton Graff* noch die anziehende *Angelika Kauffmann* (1742—1808) zu nennen. Die ersten wahren Regeneratoren der deutschen Kunst betrachten wir später.

Auch der französischen Malerei[1] dieses ganzen Zeitraumes haftet überwiegend der Charakter des Eklekticismus an, und es fehlt ihr ebensowohl wie der gleichzeitigen deutschen eine nationale Basis. Dennoch treten mehrere bedeutende Talente auf, die in manchen Werken auch über ihre Zeit hinaus sich Geltung verschafft haben. In erster Linie ist hier *Nicolas*



Fig. 491. Moses am Brunnen, von Nicolas Poussin.

Poussin (1594—1665) aufzuführen, der in seinen historischen Compositionen (Fig. 491) jenen antikisirenden Styl zur Geltung gebracht hat, welcher allerdings auf einer würdigen und grossen Auffassung beruht, sich mit hohem Schönheitssinn und lauterem Formenadel verbindet, aber in ähnlicher Weise, wie die gleichzeitige französische Tragödie, doch auch eine gewisse prunkvolle Kälte der Reflexion verräth. Ein verwandtes Streben zeigt *Philippe Champaigne*, besonders als Portraitmaler ausgezeichnet. Wie sehr diese Richtung dem damaligen französischen Wesen entsprach, erkennt man daraus, dass, *Simon Vouet* (1582—1641), ein den Venezianern und dem Caravaggio nachstrebender Meister, mit seinem kräftigeren Naturalismus vereinzelt blieb, obwohl mehrere der berühmtesten Künstler Frankreichs aus seiner Schule hervorgingen. So der durch grössere Innerlichkeit, namentlich in seinen

[1] Denkm. der Kunst Taf. 98.

Scenen des Mönchslebens bemerkenswerthe *Eustache le Sueur* (1617—65); ferner der treffliche Portraitmaler *Pierre Mignard* und der Hofmaler Ludwigs XIV., *Charles Lebrun* (1619 bis 1690), welcher bei grosser Begabung die Kunst doch in ein falsches theatralisches Pathos hinabriss und durch seinen allmächtigen Einfluss den Verfall der Malerei herbeiführte. Im 18. Jahrhundert erreichte dies innerlich hohle, äusserlich kokette Wesen seinen Gipfelpunkt in dem „Maler der Grazien", *François Boucher*, und nur im Portraitfach findet sich noch als bedeutender Meister *Hyacinthe Rigaud*, dessen geistreiche Bildnisse zu den besten Leistungen der Zeit gehören.

England,[1] das niemals vorher eine eigene Malerschule besessen hatte, und dessen mächtige Aristokratie fast nur das Portrait förderte, für diese Bedürfnisse aber die grössten Meister, wie Holbein und später van Dyck, zu beschäftigen wusste, hatte im 17. Jahrhundert eine Schule von Portraitmalern, die sich an den letztgenannten Künstler anschlossen, und unter denen wiederum ein Ausländer, *Peter Lely*, eigentlich *P. van der Faes* aus Soest in Westfalen (1618—1680), der hervorragendste ist. Nach ihm kommt der ebenfalls gepriesene *Gottfried Kneller* aus Lübeck (1648—1723), dessen zahlreiche Werke indess zum grössten Theil schon einer theatralischen Manier verfallen. Im 18. Jahrhundert gewinnt zwar die entartete französische Malerei auch hier allgemein die Oberhand, wie besonders die Gemälde des Historienmalers *James Thornhill* (1676—1734) beweisen; aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist England auch das erste Land, welches sich von diesem nivellirenden Kunstdespotismus befreit und nationale Stoffe in selbständiger Auffassung zu behandeln versucht. Das grossartige Unternehmen eines einfachen Privatmannes, John Boydell, von den besten damaligen Künstlern Englands Darstellungen nach den Dichtungen des grössten Dramatikers der neuen Zeit zu veranlassen und dieselben in dem Prachtwerke der „Shakespeare-Galerie" zu vereinigen, gab zu diesem Aufschwung des nationalen Kunstgeistes den ersten Anstoss. Zu gleicher Zeit legte *Josua Reynolds* (1723—1792), gleich seinem Schüler *Thomas Lawrence* (1769—1836) hauptsächlich im Porträtfach ausgezeichnet, den Grund zu der glänzenden Ausbildung des Colorits, welche das Hauptverdienst der modernen englischen Schule geworden ist, während *Thomas Gainsborough* (1727—1788) in Genrebildern und Landschaften, sowie in Porträts Tüchtiges leistete und *George Romney* (1734—1802) die Bildnissmalerei mit der historischen Darstellung vertauschte, aber aus der classicistischen Richtung der Italiener sich nicht zu befreien vermochte. Den vollen Umschwung in die wirkliche Geschichtsmalerei brachte *Benjamin West* (1738—1820), indem er durch seine lebendig und geistreich behandelten Schlachtenbilder der historischen Darstellung einen neuen, frischen Impuls gab.

e. Nordische Genremalerei.[2]

Hatte schon bei den Eycks und ihren Schülern die mächtig erwachte Liebe zur Schilderung der vollen Wirklichkeit die Fesseln der strengen religiösen Malerei gesprengt und die heiligen Gestalten in das Leben der Zeit hineingestellt, so war es eine nothwendige Folge, dass in einer Epoche

[1] Denkm. der Kunst Taf. 98. — [2] Ebenda Taf. 100.

des Naturalismus das wirkliche Alltagsleben in seinen einfachen Zuständen, auch ohne den Vorwand heiliger Geschichten, für sich eine vollwichtige Bedeutung erhielt. Ueberall, in Italien wie in Spanien, fanden wir zahlreiche Beispiele solcher Genredarstellungen, nur dass dieselben dort in den Figuren meistens noch die grossen Dimensionen der Historienmalerei behielten.

In ganzer Ausführlichkeit gingen erst die niederländischen Meister auf die Schilderung der Zustände des Alltagslebens ein und wurden die eigentlichen Begründer und Vollender des modernen Genrebildes. Der Protestantismus, der die traditionell kirchlichen Stoffe hier mehr als anderswo verschmähte, oder ihnen wie bei Rembrandt eine genrehafte Färbung gab, trug zur Blüthe dieses Zweiges der Malerei wesentlich bei, und wenn es einerseits ein nüchtern verständiger Sinn war, der die Schilderung der Zustände des gewöhnlichen Lebens begünstigte, so ist andrerseits das gemüthliche Behagen, welches die germanischen Völker an der Ausbildung der häuslichen Existenz haben, doch ein poetisch fesselnder Zug, der in diesen Darstellungen trotz ihres Naturalismus ein idealisirendes, künstlerisches Element zur Geltung bringt. Je nachdem nun solche Schilderungen dem derben rückhaltlosen Ausdruck des Treibens in den natürlich und ungebunden sich bewegenden Kreisen der menschlichen Gesellschaft oder dem durch Sitte und Bildung verfeinerten Leben in den höheren Sphären gelten, bezeichnet man sie als niederes oder höheres Genre. Beide Richtungen verhalten sich ähnlich zu einander, wie die Portraits der derben, bürgerlich tüchtigen holländischen Meister zu den feinen aristokratischen Bildnissen van Dyck's. In jenen äussert sich offen, unbefangen und nachdrücklich die Tüchtigkeit eines bürgerlichen Menschenschlages; in diesen liegt verschleiert unter der glatten Oberfläche vornehmer Zurückhaltung das feinere, complicirtere Empfindungsleben aristokratisch ausgebildeter Charaktere.

Noch im Ausgang des 16. Jahrhunderts war es vornehmlich *Peter Brueghel* der ältere, der „Bauernbrueghel" genannt, welcher mit Behagen und derber Laune Schilderungen des bäurischen Lebens in seiner Rohheit und unbehilflichen Plumpheit mit lebendiger Wirkung vorführte. In seinem Sohn, *Peter Brueghel* dem jüngeren, mit dem Beinamen der „Höllenbrueghel" bricht die phantastische Richtung der Zeit mit grosser Energie hervor und lässt ihn, ähnlich wie den älteren Hieronymus Bosch, allerlei Teufeleien, Spukgeschichten u. dgl. unter Anwendung einer nächtlichen Feuerbeleuchtung höchst effektvoll in Scene setzen. In verwandter Weise bewegte sich auch der ältere *David Teniers*, der zu diesem Zwecke besonders gern die Versuchung des h. Antonius zu schildern unternahm.

Nach solchen Vorgängen beginnt nun im 17. Jahrhundert mit *David Teniers*, dem jüngeren, des Vorgenannten Sohne (1610—1694) die eigentliche reife Entwicklung des niederen Genre's. In Rubens' Schule gebildet, nimmt er die grossen malerischen Vorzüge dieses Meisters in seiner Weise auf und wendet sie auf die Schilderung mannichfacher Scenen des bäurischen Lebens und Treibens an. Am anziehendsten und frischesten erscheint er in solchen Bildern, wo er kleinere Gruppen beim Spiel, beim Trinken oder in anderen verwandten Situationen vorführt. Bei den ausgedehnteren Schilderungen von Bauernhochzeiten mit Tanz, Zechgelagen, Prügeleien und ähnlicher Kurzweil wiederholt er sich zwar häufig in Charakteren und Motiven, aber durch meisterhafte Behandlung des Lichtes,

durch kräftige Farbengebung und geschickte Anwendung des Helldunkels weiss er solchen Werken eine unübertreffliche malerische Gesammthaltung zu geben. (Fig. 492).

Am geistreichsten ist er in anderen Bildern, wo er einen Zug von Phantastik aufnimmt, aber in ergötzlichem freiem Spiele übermüthigen Humors damit schaltet. So besonders in den Schilderungen der Versuchung des h. Antonius, einem in dieser Zeit bei den Niederländern sehr beliebten Thema, welches für die Entfaltung eines phantastischen Spuks den trefflichsten Anlass gab. Das beste Bild dieser Art besitzt das Museum zu Berlin. Noch kecker, ironischer wird sein Humor endlich in andern Dar-



Fig. 492. Genrebild von Teniers. Galerie von Madrid.

stellungen, wo Affen in ernsthafter Weise das Treiben der Menschen nachahmen, und in possierlichem Eifer sich mit Musik und Tafelfreuden die Zeit vertreiben. (U. a. in der Pinakothek zu München.) Die zahlreichen Werke des Meisters sind überall in den Galerien anzutreffen und lassen sich leicht an der klaren frischen Färbung, der geistreich kecken Pinselführung, der vollendet meisterlichen Wiedergabe selbst der untergeordneten Dinge, Geräthe, Gefässe u. dgl. erkennen.

Minder lebendig bewegt, mehr im ruhigeren Zustande ungeschickten Behagens schildert *Adrian van Ostade* aus Harlem, nicht wie man früher annahm aus Lübeck, (1610—1685) das Bauernleben.[1] Seine Gemälde

[1] *Th. Gaedertz*, Adrian van Ostade. Lübeck 1869, und dazu die Recension *W. Bode's* in der Zeitschr. für bildende Kunst V, 59.

athmen nicht den kecken Humor und die frische Lebenslust der Teniers'schen Bilder, aber sie wissen durch die sorgfältige Ausführung, den warmen, kräftigen Ton, das vorzügliche Helldunkel zu fesseln. Nicht minder trefflich ist sein Bruder *Isaak van Ostade,* der besonders den bäuerlichen Verkehr im Freien, vor Schenken und Herbergen, zu schildern liebt. Mehr dem Teniers verwandt in der Darstellung wilder Lustigkeit und bewegten Treibens, aber viel reicher und mannichfaltiger in der Erfindung ist *Adrian Brouwer* (1608—1641), dem man nachsagt, dass er in wüstem Wirthshausleben ganz untergegangen sei. Studirt hat er es freilich mit der grössten Treue und Gründlichkeit; denn mehr als irgend ein Anderer weiss er es in seinen komischen, täppischen und selbst gewaltsamen Momenten, bei Kartenspiel, tollem Zechen und derber Schlägerei zu belauschen und mit keckem Pinsel hinzustellen.

Endlich gehört in diese Reihe *Jan Steen* von Leiden (c. 1626 bis 1679), von dem erzählt wird, dass er aus Lust am Wirthshausleben selbst eine Weinschenke gehalten habe. Er ist unter allen Darstellern des niederen Genres wohl der geistreichste und kühnste; er steigert diese Scenen durch die feinste Beobachtungsgabe nicht selten ins Dramatische, indem er eine Reihe unter sich verbundener und in Wechselbeziehung stehender Ereignisse lebendig schildert. Es ist ein novellistisches Interesse, welches er mit seinen Darstellungen verbindet, und wodurch er dieselben bei aller Niedrigkeit der Zustände doch oft in eine poetische Sphäre zu erheben weiss.

Wesentlich verschieden von diesen Meistern bildet sich *Peter van Laar* (1613—1674), der in Italien studirte und in der Weise der dortigen Naturalisten Scenen des niedrigen italienischen Volkslebens effektvoll behandelte. Die Italiener gaben ihm den Beinamen „Bamboccio", und davon erhielt dort die ganze Gattung des niederen Genres die Bezeichnung der „Bambocciaden." Schliesslich findet auch das wilde Soldatenleben der Zeit seine künstlerische Darstellung in den frisch aufgefassten Bildern des *Jan le Ducq* (1638—1695), der als Offizier Gelegenheit gehabt hatte, dies bunte Treiben aufmerksam zu beobachten. Etwas später blühte in Deutschland *Philipp Rugendas* (1666—1742), der ebenfalls auf diesem Gebiete tüchtige Werke geschaffen hat.

Das höhere Genre ist zunächst durch einen der ausgezeichnetsten Meister *Gerhard Terburg* oder *Ter Borch* (1608—1681) glänzend vertreten (Fig. 493). Er schildert die höheren Stände seiner Zeit in all dem stattlich reichen Pomp der Erscheinung, in dem zierlich eleganten und doch würdevoll gemessenen Benehmen. Dass dabei die feinste Technik in der Darstellung der kostbaren Trachten, der schimmernden Stoffe, des schweren, glänzenden Atlas und der blitzenden Geschmeide eine Hauptbedingung sein muss, versteht sich von selbst. Wenn sodann durch zarte Ausbildung des Helldunkels den dargestellten Interieurs damaliger Wohnzimmer und Prunkgemächer ein poetischer Reiz verliehen wird, so ist dies ein gemeinsames Verdienst der tüchtigsten Meister des Faches. Dass aber den vorgeführten Scenen ausserdem ein interessanter novellistischer Zug gegeben und die Phantasie des Beschauers zu weiterem Ausspinnen der angedeuteten Ver-

hältnisse und Zustände angeregt wird, ist ein besonderer Vorzug, der den Bildern dieses Meisters einen fesselnden Zauber verleiht.

Nicht minder bedeutend ist *Gerhard Dow* (1613—1680), der in Rem-



Fig. 493. Die Lautenspielerin, von Terburg. Cassel.

brandt's Schule die Richtung auf eine unübertrefflich feine Ausbildung des Helldunkels erhielt und dadurch seinen meisterlich vollendeten Werken vorzüglich den Ausdruck gemüthlichen Behagens gibt. Er ist nicht so geistreich und interessant in der Schilderung wie Terburg, weiss seinen Bildern nicht jene tiefere Beziehung einer romanhaften Geschichte zu geben,

und geht desshalb auch weniger auf die Darstellung der höheren Stände ein. Dagegen schildert er mit gemüthlicher Wärme das bürgerliche Familienleben in seiner Traulichkeit und verbreitet über dasselbe vermöge der gleichmässig liebevollen Durchbildung seiner kleinen Kabinetsstücke, denen er oft durch ein pikantes Beleuchtungsmotiv einen besonderen Effekt gibt, einen Zauber friedlichen Behagens. (Fig. 494.)

Im Anschluss an diese beiden Meister geben sich viele andere Künstler der allgemein beliebten Gattung mit Eifer hin, ohne ihr jedoch eine neue Seite abzugewinnen, oder gar sie höher und weiter zu entwickeln. Vielmehr macht sich bei aller Trefflichkeit doch bald die elegante Technik auf Kosten des geistigen Inhalts geltend, und die virtuosenhafte Darstellung feiner Stoffe wird unvermerkt zur Hauptsache, während sie bei Ter-



Fig. 494. Genrebild von G. Dow. Belvedere zu Wien.

burg und Dow einem geistigen oder gemüthlichen Inhalte dient. Zu den vorzüglichsten Künstlern gehören *Gabriel Metzu* (1630 bis nach 1667), der in seinen früheren Werken jenen beiden Meistern vollkommen ebenbürtig erscheint (Fig. 495) und jedenfalls von Allen der eleganteste ist, später indess einem kühlen, bleiernen Colorit verfällt; ferner der äusserst fruchtbare Schüler Dow's, *Franz van Mieris* (1635 bis bald nach 1670), höchst elegant, aber doch schon virtuosenhaft äusserlich, und sein Sohn *Wilhelm van Mieris*; sodann der oft sehr treffliche und manchmal ganz unbefangene *Caspar Netscher* aus Heidelberg (1639—1684) und der besonders in Lichteffekten meisterhafte *Gottfried Schalcken*, ein Schüler des Gerhard Dow.

Zu elfenbeinerner Glätte flacht sich die Darstellung endlich bei *Adrian van der Werff* ab, der in derselben Weise auch historische, namentlich mythologische Gegenstände zu behandeln liebt. Einfacher, gemüthlich an-

ziehend und dadurch in erfreulichem Gegensatz mit dieser Auffassung stellt sich *Pieter de Hooghe* dar (c. 1628 bis 1681), der in seinen sonnig heitren Bildern gern das Innere behaglicher Wohnungen und den friedlichen Zustand ihrer Insassen schildert. Die Galerie zu Dresden ist reich an Bildern dieser Meister. Mit dem Letztgenannten wird häufig ein wenig bekannter, aber ganz ausgezeichneter Künstler, *Jan van der Meer* aus Delft, geb. 1632, verwechselt, der in seinen kräftig durchgeführten, harmonisch gestimmten Bildern meist nur wenige Figuren in ruhigem Beisammensein schildert, wie in mehreren trefflichen Gemälden der Galerieen zu Braunschweig und zu Dresden, aber auch Strassenprospekte, wie eine Ansicht seiner Vaterstadt im Museum des Haag beweist, meisterlich darstellt. Gleich ihm in der Schule Rembrandt's gebildet zieht



Fig. 495. Geflügelhändlerin von Metzu. Dresden.

Nicolaus Maes, 1632 in Dordrecht geboren, durch nicht minder vorzügliche Werke ähnlicher Gattung an. Die öffentlichen Galerieen von London, Amsterdam und Petersburg besitzen Werke dieses seltenen und trefflichen Meisters.

Während in Italien und Spanien die Genremalerei dem Historienbilde näher steht und desshalb oben bereits mit jenem gemeinsam Erwähnung fand, ist hier zunächst Frankreich anzuschliessen, das in *Jacques Callot* (1594—1639) einen höchst originellen Genremeister hervorgebracht hat. Wenngleich weniger durch Gemälde bekannt und als Maler nicht eben bedeutend, hat er in seinen zahlreichen Kupferstichen die mannichfaltigsten Gegenstände mit einer Schärfe der Beobachtung, einer Fülle von Erfindungsgabe und einer Energie ungebundenen Humors behandelt, wie kein anderer Meister vor und nach ihm. Das wilde Kriegsleben jener Zeit

schildert er in einer Reihe von Blättern, die als „Misères et malheurs de la guerre" bekannt und wegen der geistreichen Frische der Darstellung mit Recht bewundert sind. Sodann gibt es von ihm viele launige, phantastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen voll übermüthig sprudelnden Humors.

Die spätere Genremalerei Frankreichs bewegt sich in ganz anderen Bahnen. *Antoine Watteau* (1684—1721) stellt das Treiben der vornehmen französischen Gesellschaft seiner Zeit, besonders in ihren affektirten Schäferspielen und arkadischen Idyllen in eleganter Weise mit zierlicher Sauberkeit und mit ausserordentlichem malerischen Geschick dar, während *Chardin* (1699—1779) durch gemüthliche Familienscenen und *Greuze* (1726—1805) durch ähnliche, aber schon zum Sentimentalen neigende, doch malerisch reizvolle Schilderungen eine besondere Richtung behaupten.

England bringt erst im 18. Jahrhundert einen Genremeister ersten Ranges *William Hogarth* (1697—1764) hervor, der mit schneidender Satire und bitterer Ironie die Kehrseite der menschlichen Verhältnisse hervorzieht und die hinter der äusseren Glätte des fashionablen Lebens schlummernde Falschheit und Lüge, ihre Thorheiten und Laster mit scharfem Spott geisselt. In geistreich lebendiger Pinselführung wirft er solche Scenen, wie z. B. die „Mariage à la Mode" keck und leicht hin, und eine ähnliche Behandlung zeichnet seine zahlreichen Radirungen aus. In dieser Richtung geht er mit den Romandichtungen seines Zeitgenossen Fielding parallel und den neueren Meistern der englischen Novelle, einem Boz und Thackeray, als innerlich verwandte Erscheinung voraus.

f. Landschaft, Thierstück, Blumenstück und Stillleben.[1]

So lange die bildende Kunst den Menschen selbst zum Gegenstand ihrer Darstellungen macht, wird ihr durch ihr Objekt ein bestimmter geistiger Inhalt entgegengetragen. Anders ist es, wenn der Maler die unorganische und vegetabilische Natur künstlerisch aufzufassen versucht. Will er hier ein Geistiges zur Erscheinung bringen, so kann er dies insofern, als er es in seinen Stoff hineinzulegen oder das Walten der Naturseele darin zu belauschen weiss. Landschaftliche Hintergründe hatten schon in ausgedehnter Weise die Eyck und ebenso die gleichzeitigen Italiener in ihren Bildern zur Anwendung gebracht. Dort hatte aber die Naturumgebung, mit so grosser Lust sie auch ausgeführt wurde, nicht für sich eine Bedeutung, und wenn auch der Sinn der neuen Zeit sich ihr mit Liebe zuwandte, so mussten doch die heiligen Gestalten, welche den Mittelpunkt der Darstellung bildeten, der Landschaft gleichsam als Entschuldigung dienen. Je freier und universeller aber der moderne Kunstgeist die ganze Welt der Erscheinungen durchdrang, um so weniger konnte ihm ein Gebiet entgehen, das namentlich im Norden bei den germanischen Völkern durch eine angeborne Liebe zur landschaftlichen Natur der darstellenden Kunst nahe gelegt wurde. So löste sich denn bald die Landschaftsmalerei selbständig von der kirchlichen Tradition ab, behielt zwar zuerst noch in ihrer Staffage von heiligen oder mytho-

[1] Denkm. der Kunst Taf. 101.

logischen Gestalten eine Erinnerung an ihren Ursprung bei, streifte aber auch diese letzte Reminiscenz aus der Zeit ihrer Unfreiheit ab und entfaltete sich zu voller Selbständigkeit.

Das Wesen der Landschaft ist aber nicht die sklavische Abschrift einer bestimmten Lokalität, wie die Vedute sie bietet. Es besteht vielmehr in der freien künstlerischen Verbindung von einzelnen Anschauungen des Naturlebens zu einer Einheit, aus welcher das Gefühl der Harmonie und des Organischen den Beschauer mit der Kraft einer besonderen Stimmung ergreift. Im Geiste der Natur componiren, in ihrem Sinne eine freie Dichtung schaffen, aus der uns die Ahnung des Gesammtlebens anweht, das ist die Aufgabe des Landschaftsmalers. Wie aber die Landschaft des Nordens, zumal Hollands und der Niederungen des nördlichen Deutschlands sich in ihrem Charakter diametral von der des Südens unterscheidet, so spiegelt sich dies Verhältniss getreu in den beiden Hauptschulen, welche die Landschaftsmalerei vertreten. Die südliche Landschaft mit ihren grossen schön geschwungenen Gebirgslinien hat einen überwiegend plastischen Charakter. Die nordische sucht, was ihr am Reiz mächtiger Umrisse abgeht, durch das anmuthige Spiel des mannichfaltigen Laubwuchses, durch den Zauber des Lichtes, die lebendige Stimmung vielfach bewegter Wolkenmassen zu ersetzen. Sie hat daher eine überwiegend malerische Haltung.

In Italien

regte sich schon bei den Meistern des 15. Jahrhunderts vielfach die Lust an reich ausgebildeten landschaftlichen Hintergründen. Die florentinischen Wandbilder der sixtinischen Kapelle, die Fresken Benozzo Gozzoli's im Campo Santo zu Pisa, die Gemälde im Kreuzgange von S. Severino zu Neapel bieten eine Fülle von Beispielen dar. Im 16. Jahrhundert wurde bei dem überwiegend plastischen Charakter der Meisterwerke Rafael's und Michelangelo's das landschaftliche Element in der römischen Schule zurückgedrängt, obwohl auch Rafael in manchen seiner liebenswürdigsten heiligen Familien mit poetischem Geiste sich desselben zu bedienen wusste. Aber seine eigentliche Zuflucht fand es bei den Venezianern, wo es zum ersten Mal von Tizian und Giorgione in grossartiger Weise zur Charakteristik der Stimmung in den historischen Darstellungen geltend gemacht wurde. Von hier empfing Annibale Caracci seine Anregungen, den wir schon als den Vater der selbständigen Landschaftsmalerei Italiens kennen gelernt haben. Er stellte die Grundzüge fest, welche fortan den Charakter der italienischen Landschaft bedingen; den grossen freien Schwung der Linien, die mächtigen Massen, die plastische Klarheit und Bestimmtheit, die der Seele eine gleichmässige, erhobene Empfindung mittheilen. Von den Nachfolgern der Caracci wurde diese Richtung fortgebildet und fand namentlich an dem zierlich idyllischen *Albani*, noch ausschliesslicher aber an *Francesco Grimaldi* (1606 bis 1680), dem eigentlichen Landschafter der Schule, ihre Vertreter.

Grossen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Landschaftsmalerei und selbst schon auf Annibale Caracci gewann der bedeutende niederländische Meister *Paul Bril* (1554—1626), der neben seinem älteren und minder hervorragenden Bruder *Matthäus* in Rom thätig war. Er brachte in die italienische Landschaft den nordischen Sinn für das zartere

Element der Luft- und Lichtwirkungen, unter welchem die einfache edle Plastik der südlichen Naturformen einen neuen poetischen Reiz, eine bewegtere Stimmung erhielt. Treffliche Werke seiner Hand besitzt die Galerie Pitti zu Florenz; andere befinden sich im Louvre zu Paris und in der Galerie zu Dresden.

Sodann sind es mehrere französische Meister, die in dieser Richtung die italienische Landschaft zur höchsten Bedeutung erheben. Der ältere ist *Nicolas Poussin* (1594—1665), der auch als Historienmaler thätig war. Er darf namentlich als der Schöpfer der heroischen Landschaft bezeichnet werden, die nicht bloss wegen der meist aus heroischen Mythen entnommenen Staffage, sondern auch wegen ihres damit übereinstimmenden ernsten, grossartig feierlichen Charakters so genannt wird. Das feinere Spiel von Licht und Luft kommt hier weniger zur Geltung, vielmehr hat die Farbe einen fast trockenen und selbst herben Charakter. Aber die mächtigen Laubmassen, die frei geschwungenen Gebirgslinien, die mit reichen antiken Gebäudegruppen geschmückten Gründe geben diesen Werken den Stempel eines erhabenen Ernstes.

Von derselben Grundlage aus gelangt der Schwager Poussin's, *Caspar Dughet* (1613—1675), der nach ihm ebenfalls den Namen *Poussin* annahm, zu einer noch höheren Stufe der Bedeutsamkeit. Mit einem ähnlichen Talent für edle Auffassung und grossartige Composition begabt, fügt er demselben die freieste Behandlung der Lüfte, die kühnste Schilderung ihrer vielgestaltigen Bewegung hinzu und erreicht durch saftige Frische des Laubes, durch fein abgestufte Perspektiven, durch bedeutsame Entwicklung der Mittelgründe eine oft hinreissende Wirkung. Die Galerie Doria zu Rom ist reich an Hauptwerken des Meisters, von denen nur leider die in Oel ausgeführten durch Nachdunkeln der Laubmassen mehrfach gelitten haben. Ebenso rühren von ihm die zahlreichen Landschaften mit Staffage aus heiligen Legenden, welche die Kirche S. Martino ai Monti zu Rom schmücken.

Tiefer als diese und alle andern Meister weiss der Lothringer *Claude Gelée*, genannt *Claude Lorrain* (1600—1682) in die Geheimnisse des Naturlebens zu dringen und im bezaubernden Spiele des Sonnenlichts, im Schmelz thauiger Gründe, im Reiz duftig abgetönter Fernen eine Stimmung zu erreichen, die wie eine ewige Sabbathfeier in die Seele dringt. Bei ihm ist alles Glanz, Licht, ungetrübte Klarheit und Harmonie eines ersten Schöpfungsmorgens im Paradiese. Seine Laubmassen sind von herrlicher Fülle und Frische und selbst im tiefsten Schatten durchwebt vom goldigen Schimmer des Lichtes. Aber sie dienen nur als kräftiger Rahmen, denn freier als bei den andern Meistern schweift hier der Blick durch einen reich gegliederten Mittelgrund in weite Fernen, deren letzte Gränzen im goldigen Duft verschwimmen. Unter seinen zahlreichen Werken haben die früheren einen wärmeren Ton, während die späteren etwas kühler, wenngleich nicht minder fein und klar erscheinen. Fast in allen grossen Galerien findet man Bilder von ihm, besonders vorzügliche in den Galerien Doria und Sciarra zu Rom, im Louvre zu Paris, in der Eremitage zu Petersburg, in den Galerien zu London und Dresden. Doch ist bei Weitem nicht Alles ächt, was seinen Namen trägt, denn schon zu Lebzeiten des Meisters wurde seine Darstellungsweise nachgeahmt und manches unächte Werk unter seinem Namen verkauft. Dies veranlasste ihn, Skizzen seiner sämmtlichen Gemälde zu fertigen und in einem besonderen Buche, das er „liber

veritatis“ (das Buch der Wahrheit) nannte, zu sammeln. Es findet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und ist facsimilirt herausgegeben worden.[1]

Unter den Nachfolgern Claude's geht sein Schüler *Hermann Swanefeld*, ein Niederländer, am treuesten auf die Weise des Meisters ein, die er besonders in trefflichen radirten Landschaften bewährt. Ein anderer Niederländer *Johann Both* zeichnet sich durch überaus grossartig aufgefasste und edel durchgeführte Landschaften im Charakter des Südens aus. In verwandter Weise, wenngleich minder bedeutend und häufig auf eine äusserlich dekorative Wirkung auslaufend, sind die zahlreichen Arbeiten *Adam*



Fig. 496. Landschaft von Claude Lorrain.

Pynacker's und vieler anderer niederländischer Maler, die sich dem Vorgange des grossen Meisters anschlossen. Ueberhaupt darf nicht verschwiegen werden, dass dieser ideale Landschaftsstyl am leichtesten in blosse Dekoration ausartet, weil er die Naturformen verallgemeinert und über dem Streben nach schöner Gesammtcomposition die charakteristische Bedeutung des Einzelnen oft aus den Augen verliert. Unter denen, welche denselben Styl auf die Darstellung nordischer Natur anwendeten, verdient *Hermann Zachtleven* hervorgehoben zu werden.

Von grosser selbständiger Bedeutung ist der auch als Genre- und Portraitmaler hervorragende *Salvator Rosa* (1615—1673). In manchen

[1] *E. Earlow*, liber Veritatis, or a collection of 200 prints after the original designs of Claude le Lorrain etc. London 1774.

Bildern erscheint er allerdings von Claude abhängig, aber in anderen tritt eine überaus kühne, leidenschaftliche Auffassung gewaltiger Naturscenen, schauerlicher Wildnisse und Einöden hervor, die er mit Banditen und andern unheimlichen Figuren zu staffiren liebt. Die entfesselte Gewalt der Elemente, der Aufruhr der Brandung eines sturmgepeitschten Meeres, die Düsterkeit schroffer Felsenschluchten weiss er mit markiger Kraft zu schildern. Tüchtige Bilder dieser Art finden sich u. A. im Louvre zu Paris, in der Galerie Colonna zu Rom und im Museum zu Berlin.

Im 18. Jahrhundert ist es namentlich der französische Meister *Joseph Vernet* (1714—1789), der jenen idealen Landschaftsstyl beibehält, besonders aber in Schilderungen wilder Seestürme grosse Meisterschaft zeigt. Zu gleicher Zeit hat England in *Thomas Gainsborough* einen Maler, der eine frische, farbenreiche Schilderung der landschaftlichen Natur seiner Heimath mit dem strengeren Prinzip der idealistischen Auffassung zu verbinden weiss.

In den Niederlanden

hatten schon im 16. Jahrhundert *Joachim Patenier* und *Herri de Bles* (S. 304) den Grund zur selbständigen Ausbildung der Landschaft gelegt. In diesen und den folgenden Meistern überwiegt noch das bunte Vielerlei der Natur, so dass das Bedürfniss, eine Stimmung auszusprechen, mehr zu einer phantastischen als zu einer poetischen Wirkung gelangt. So besonders bei *Johann Brueghel* (1569—1625), dem Sohne des älteren Peter, unter dem Beinamen „Sammt- oder Blumenbrueghel" bekannt. Meistens sucht er in Darstellungen des Paradieses alle Formen der Blumen-, Baum- und Pflanzenwelt in Verbindung mit allerlei Gethier in zartester Ausführung darzustellen. Hier herrscht das phantastische Vielerlei vor, und die Kunst weiss noch nicht in der Beschränkung und Auswahl der Materie sich zu einem besonderen poetischen Eindruck abzuschliessen. Eine ähnliche Richtung hat auch *Roland Savery* (1576—1639), nur dass bei ihm bisweilen schon eine ernstere, gemessenere Stimmung zum Ausdruck gelangt. Verwandtes Streben erkennt man sodann in den Bildern des gleichzeitigen *David Vinckebooms*. Dagegen zeigt sich *Jodocus de Momper* noch vielfach von phantastischen Willkürlichkeiten beherrscht.

Erst *Rubens* führt auch die Landschaft mit grosser, durchgreifender Künstlerkraft zu jener hohen Bedeutung, in der sie als eine freie Nachschöpfung der Natur in dem Beschauer eine ahnungsvolle Stimmung weckt und zum Ausklingen bringt. Derselbe gewaltige Schwung, der in seinen Historienbildern herrscht, erhebt auch seine landschaftlichen Darstellungen zu hinreissender Gewalt. Zwei der schönsten besitzt die Galerie Pitti zu Florenz, beide ausserdem Beispiele von der Vielseitigkeit seiner Auffassung. Denn das eine Mal führt er ein kühnes südliches Felsengestade mit Tempeln und Palästen und mit Odysseus und Nausicaa als Staffage ganz im heroischen Style vor; das andere Mal ist es eine überaus schlichte niederländische Flachlandschaft mit bäuerlicher Staffage, aber durch prächtige Beleuchtung und saftige Frische von nicht minder poetischer Bedeutung. Von verwandter Art ist die Landschaft mit der Heuernte in der Pinakothek zu München; lebendig und wirkungsvoll auch die Ansicht des Escorials in der Galerie zu Dresden. Andere Landschaften

des Meisters finden sich im Louvre zu Paris und in der Sammlung zu Windsor.

Einen besonderen Entwicklungsgang nimmt die holländische Schule. Fern von einer idealistischen Auffassung wie von allgemeinen poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte, treue Darstellung der Natur ihrer Heimath, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Aehnlich wie ihre Genremaler das menschliche Treiben in seiner vollen Wirklichkeit klar und scharf zur Erscheinung bringen, suchen die Landschafter mit Treue und Eifer den Aeusserungen des Naturlebens gerecht zu werden. Sie detailliren bis ins Feinste, geben den Pflanzen- und Baumwuchs, die Bodengestaltung, das Spiel der Lüfte und des Lichtes mit grösster Wahrheit wieder, ohne dabei irgend eine Seite willkürlich zu bevorzugen. Indem sie aber scheinbar dem Einzelnen nachstreben, ergründen sie so tief die Gesetze der Natur und spiegeln dieselben in so harmonischer Weise ab, dass ihre Darstellungen dadurch gleichwohl den Zauber einer ächt poetischen Stimmung erreichen.

Unter den älteren Meistern gebührt dem einfachen, empfindungsvollen *Johann van Goyen* (1596—1656) der erste Platz. Auch sein trefflicher Schüler *Adrian van der Kabel* und der lebensfrische *Jan Wynants* zeichnen sich durch manche anziehende Werke aus. Sodann erhält die Landschaft durch *Rembrandt* einen höheren Aufschwung und eine Steigerung ihres poetischen Gehalts durch die Energie einer subjektiven Empfindung, die sich gewaltig im Spiel der Lüfte, im Walten eines kühn behandelten Helldunkels ausspricht. Dies Element wird mit besonderer Meisterschaft von *Artus van der Neer* (1619—1683) ausgebildet, der namentlich im heimlichen Dämmerlicht des Waldes, im Silberglanze des Mondes oder auch im effektvolleren Schein einer nächtlichen Feuersbrunst seine landschaftlichen Compositionen durchführt. Gemüthlich anheimelnde Schilderungen heiteren Waldlebens gibt *Anton Waterloo* (1618—1660), der besonders in seinen geistreichen Radirungen eine liebenswürdige Stimmung zur Geltung bringt.

Den höchsten poetischen Ausdruck erreicht die gesammte niederländische Landschaftsmalerei in den Werken des grossen Meisters *Jacob Ruisdael* (c. 1625—1682). Er bleibt bei der einfachen Scenerie, welche ihm die Natur seiner Heimath bietet, ja er fasst dieselbe in seltener Treue und Schärfe mit einer bis ins Einzelne eindringenden Charakteristik auf. Aber er pflegt durch den Zug der Wolken, durch Licht und Schatten, durch ein meisterliches Helldunkel seinen Landschaften den ergreifendsten Ausdruck zu geben. Er liebt die Einsamkeit des Waldes oder abgelegener verlorener Gehöfte und weiss solche Scenen mit dem ganzen melancholischen Reiz der Weltabgeschiedenheit zu schildern. Manchmal geht ein Zug fast leidenschaftlicher Erregung durch seine Bilder; man sieht den Sturmwind die hohen Eichenwipfel schütteln und den wilden Bach sich schäumend über Klippen stürzen. Von waldumrauschter Höhe schauen altersgraue Ruinen träumerisch in dies ewig rastlose Weben der Natur hinein, oder ein Kirchhof mit halbversunkenen, bemoosten Leichensteinen hebt den Contrast gegen das üppig grüne Waldesleben noch schärfer hervor. Die Galerie zu Dresden besitzt einen grossen Schatz der köstlichsten Bilder dieser Art; so die „Jagd“, das „Kloster“ und den „Judenkirchhof“

(Fig. 497) und manche andere. Treffliche Werke u. A. auch im Museum van der Hoop und im Trippenhuis zu Amsterdam, in der Galerie des Haag und dem Museum zu Rotterdam. Mehrmals hat Ruisdael dieselbe Meisterschaft in Seebildern bewährt, unter denen die grosse vorzüglich durchgeführte Darstellung einer lebhaft bewegten Marine im Museum zu Berlin bemerkenswerth ist.

Minder bedeutend, doch immer noch durch klare, schlichte Auffassung anziehend, wirken die Kanalbilder *Salomon Ruisdael's*, eines älteren



Fig. 497. Landschaft von Jacob Ruisdael.

Bruders jenes Meisters. Grösseren Ruhm hat dagegen mit Recht *Minderhout Hobbema* erlangt, obwohl er an Tiefe des poetischen Gehaltes jenem nicht gleichkommt. Durch eine unübertreffliche Feinheit der Charakteristik, namentlich des Laubes und der Bäume, durch eine heitere, sonnige Klarheit der Gründe weiss er seinen Gemälden den Zauber harmlos friedlicher Idyllen zu geben. Treffliche Werke seiner Hand finden sich in den englischen Galerien, im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in der Galerie zu Rotterdam, in der Sammlung des Belvedere zu Wien und im Museum zu Berlin.

Eine besondere Stellung nimmt in dieser Reihe der niederländischen

Meister *Aldert van Everdingen* ein, der von 1621—1675 lebte und den Stoff zu seinen Bildern meistens in den Gebirgsgegenden Norwegens suchte. Seine Compositionen haben daher einen wilderen, grossartigeren Charakter, einen kühneren Zug der Linien, eine heroischere Haltung. Schroffe Klippen, über welche Gebirgsbäche schäumend niederstürzen, düstere Fichtenwaldungen, über deren Spitzen die Wolken jäh dahinziehen, sind seine Lieblingsgegenstände. Im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in der Galerie zu Rotterdam, der Pinakothek zu München, in den Galerien zu Dresden, Wien und Berlin sieht man treffliche Arbeiten von ihm. Er ist ohne Zweifel Ruisdael's Vorgänger und unverkennbares Vorbild gewesen.

Neben der Landschaft wird in Holland sodann auch die Seemalerei mit Eifer gepflegt, wie es einem Volke, das dem Meere seine Existenz, Macht und Wohlsein verdankt, wohl ansteht. Bedeutende Meister des Marinefaches sind unter anderen *Jan van de Capelle*, dessen klare, feine, hauptsächlich der Schilderung der ruhigen See gewidmete Bilder man fast nur in England findet, *Bonaventura Peters* (1614—1653), der dem sturmerregten Meere den Vorzug gibt und dasselbe mit poetischer Kraft, aber meist in willkürlich manierirter Formbehandlung darstellt (Bilder im Belvedere zu Wien), und sein in ähnlichen Aufgaben sich bewegender Bruder *Jan Peters* (1625—1677); ferner der treffliche, vielseitige *Simon de Vlieger*, von dem man schöne Bilder in den Galerien zu Amsterdam, Dresden und München sieht; der nicht minder bedeutende *Ludolf Backhuisen*, (1631—1709), und endlich als der vorzüglichste von Allen *Willem van de Velde d. j.* (1633—1707), der zuerst in Holland die Seesiege seiner Landsleute über die Engländer, dann in England die Siege der Engländer über die Holländer darstellte, und nicht bloss im heiteren Licht und leicht bewegten Wellenspiele, sondern namentlich auch in der Aufregung der Elemente, im Toben des Sturmes und gewaltigen Wogenschlag die See unübertrefflich geschildert hat. Meisterwerke von ihm in der Galerie des Trippenhuis und im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in den Galerieen des Haag, zu Rotterdam (wo auch eine ganze Reihe trefflicher Zeichnungen des Meisters), zu Cassel u. s. w.

Weiterhin sind hier die Architekturmaler anzuschliessen, unter denen namentlich *Peter Neefs d. ä.* und *H. van Steenwyk d. j.* wegen ihrer fein durchgeführten Perspektiven zu nennen sind. In städtischen Prospekten leistet *J. van der Heyden* Tüchtiges. Besonders aber müssen hier noch zwei Italiener genannt werden, die Venezianer *Antonio Canale* und sein Schüler *Bernardo Belotto*, genannt *Canaletto* (—1780); beide, besonders der erstere, ausgezeichnet in treuer Darstellung der Strassen, Plätze und Kanäle Venedigs mit ihren Palästen und dem lebendigen Gewühl eines städtischen Verkehrs.

Bei manchen Meistern führt das Streben, der Landschaft einen besonderen Reiz durch Staffage der verschiedensten Art hinzuzufügen, auf eine neue Erweiterung des Darstellungskreises, ja auf eine völlige Verschmelzung von Genre und Landschaft. So in den ausgezeichneten und zahlreichen Bildern *Philipp Wouwermann's* (1620—1668), der die vornehme Welt seiner Zeit in fröhlichem Jagdgetümmel und kriegerischen Begebenheiten mit scharfer Beobachtung, reicher Mannichfaltigkeit und unverwüstlich gediegener, feinster Durchbildung zu schildern weiss. Die Galerie zu Dresden besitzt einige

sechzig derartige Bilder seiner Hand. Auch anderwärts findet man dieselben nicht selten. Dagegen nehmen der Niederländer *Johann Miel* und der Deutsche *Johann Lingelbach* Scenen italienischen Volksleben in die landschaftliche Darstellung auf.

Andere Meister ergehen sich in Compositionen idyllischen Charakters, bei denen die italienische Auffassung der Landschaft meistens die Grundlage bildet, und eine entsprechende Staffage von Hirten mit ihren mannichfachen Heerden hinzugefügt wird. So namentlich *Karl Dujardin* und *Nicolaus Berchem*, ferner *Joh. Heinr. Roos*, und sein Sohn *Philipp Roos*, bekannt unter dem Namen *Rosa di Tivoli*. Im Gegensatze dazu gibt *Paul Potter*[1] (1625—1654) einfache Darstellungen nordischen Hirtenlebens in anspruchslos aufgefasster heimischer Landschaft, weiss darin aber eine Feinheit, Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Lebens zu entfalten, die seine Werke zu unübertroffenen Meisterstücken ihrer Gattung erheben. Eins seiner berühmtesten Bilder ist in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg. Das Museum zu Berlin besitzt einen kostbaren Schatz an den geistreichen Skizzen und Studien des ausgezeichneten Künstlers. Dagegen legt der vielseitige *Albert Cuyp* (1606 bis nach 1672) in seinen durch Wahrheit der Naturbeobachtung und Feinheit der Lichtwirkung und Luftstimmung ausgezeichneten Bildern den Hauptnachdruck auf das Landschaftliche, das er mit dem mannichfachsten Thierleben im Einklange darzustellen weiss.

Unmittelbar geht sodann die eigentliche Thiermalerei auf die Schilderung des Thierlebens in seiner Besonderheit ein. Schon *Rubens* hatte mehrere vorzügliche Darstellungen gewaltiger Jagd- und Kampfscenen aus der Thierwelt gegeben. Ihm schlossen sich mit grosser Begabung in ähnlicher Richtung *Franz Snyders* (1579 bis 1657) und etwas später der nicht minder bedeutende *Johann Fyt* (1625 bis 1700) an. Auch *Karl Rutharts* und der treffliche Darsteller des Geflügels *Johann Weenix* sind hier zu nennen. Das Leben des Hühnerhofes hat *Melchior Hondekoeter* zur Lieblingsaufgabe der Schilderung genommen; der Deutsche *Peter Caulitz* ist in derselben Sphäre bewandert, während *Joh. Elias Ridinger* (1695 bis 1767) mehr in Kupferstichen als in Gemälden treffliche Jagdstücke geliefert hat.

Auch die Blumenmalerei gelangt bei den Holländern zu selbständiger Blüthe, die sich bis an den Schluss dieses Zeitraumes in anziehender Frische erhielt. Die liebevolle Auffassung, die geschmackvolle Anordnung, der duftige Schmelz der Farben, die vollendete Harmonie in der Gesammtwirkung geben diesen Werken einen unvergänglichen Reiz. Schon *Johann Brueghel*, der „Blumen- oder Sammtbrueghel", hatte darin einen zierlichen Anfang gemacht. Ihm folgten sein Schüler *Daniel Seghers* und der vorzügliche, poetisch anziehende *Joh. David de Heem* (1600—1674), sowie etwas später die talentvolle *Rachel Ruysch* (1664—1750) und der glänzende *Johann van Huysum*, der bis 1749 thätig war.

Endlich ist noch der Frühstücksbilder, der sogenannten „Stillleben" zu gedenken, die in sinniger Auswahl und geschmackvoller Anordnung die Elemente eines tüchtigen Frühstücks auf elegantem Tische gruppirt zeigen. Im Römer blinkt der goldene Wein, die saftigen Früchte bieten sich neben

[1] Paulus Potter, sa vie et ses oeuvres, par *T. van Westrheene.* La Haye 1867.

den leckersten Erzeugnissen des Meeres verlockend dar, und selbst über diese todten Dinge weiss die Kunst durch geistreiche Behandlung, durch den Zauber der Farbe und des Helldunkels einen Schimmer von Poesie zu verbreiten. Als die vorzüglichsten Meister gelten *Wilhelm van Aelst*, *Adriaenssen*, *Peter Nason* und manche andere.

So hat die Kunst bei den Niederländern den ganzen Kreis des Daseins durchmessen, ist nach dem Verlassen der kirchlichen Hallen eine freie Weltbürgerin, eine treue Anhängerin der Natur geworden, und indem sie nichts für zu gering und unbedeutend hielt, allem Erschaffenen mit liebevollem Sinn nachging, ward es ihr gegeben, den wahren Funken des Lebens überall zu entdecken und selbst das Vergänglichste im ewigen Glanze der Schönheit zu zeigen.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Kunst im 19. Jahrhundert.

Wenn wir als Beschluss unserer Darstellung der Kunstgeschichte einige Betrachtungen über die Kunst der Gegenwart zu geben versuchen, so haben wir vorweg daran zu erinnern, dass zu einer abschliessenden historischen Schilderung der Augenblick noch nicht gekommen ist. Zwar hat die künstlerische Entwicklung unserer Zeit mehr als ein halbes Jahrhundert mit nachhaltiger Kraft und vielseitiger Strebsamkeit durchmessen und eine Welt von Schöpfungen aller Art als Zeugnisse ihrer Thätigkeit hingestellt. Aber zu ihrem Ziele ist diese Bewegung noch nicht gekommen, noch strebt sie in unablässigem Ringen weiter und verbietet daher ein endgiltiges Urtheil. Wohl aber können wir an der Hand der Geschichte, nach dem Maassstabe der aus ihr gewonnenen Ueberzeugung den bis jetzt von der heutigen Kunst zurückgelegten Weg prüfen und uns der errungenen Resultate versichern.[1]

Eine gerechte Würdigung der heutigen Kunst ist aber desshalb so schwer, weil wir in einer Uebergangszeit voll scharfer Gegensätze stehen, aus denen nur durch Kampf und Streit sich eine wahrhaft lebensvolle Zukunft hervorzubilden vermag; weil wir mit unserer Empfindung gar zu persönlich an der Entwicklung betheiligt sind, und dadurch die Ruhe und Freiheit der Betrachtung verlieren. Die grossen Umwälzungen, welche

[1] Eine ausführliche Besprechung und reichhaltige bildliche Uebersicht habe ich im II. Band der Denkmäler der Kunst mit den Taf. 102—136 gegeben. Ein Auszug derselben erschien in dem Supplement zur Volksausgabe der Denkmäler, welche auf 23 Tafeln die wichtigsten modernen Schöpfungen vorführt. — Vgl. ausserdem die klar und gut geschriebene eingehende Darstellung (ohne Abbildungen) von *A. Springer*, die bildenden Künste in der Gegenwart. Leipzig 1857. Sodann für die deutsche Kunst die umfangreiche, durch einzelne Illustrationen unterstützte Schilderung im IV. und V. Bande von *E. Förster's* deutscher Kunstgeschichte. Leipzig 1860. Endlich *Fr. Reber*, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876.

gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts den Zustand Europas erschütterten und von Grund aus neu gestalteten, sind von ähnlichen Erscheinungen im Kunstgebiete begleitet worden. Aber in diesen neuen Bahnen ist die Kunst noch vielfachen Schwankungen ausgesetzt, die ebenfalls einen ruhigen Ueberblick erschweren. Wie viele und wie mannichfaltige Einflüsse erfährt das heutige Schaffen durch die Stellung, welche unsere Zeit historisch-kritisch zur Vergangenheit einnimmt! Der erst neuerdings völlig geweckte geschichtliche Sinn lässt uns nach einer allseitigen Betrachtung und Würdigung vergangener Kulturformen streben. Indem aber jenes reiche Leben der Vorzeit dem Sinn erschlossen wird, dringt dasselbe in den Gedankenkreis und selbst in die Empfindung der Gegenwart ein. Wenn nun manche bedeutende und unentbehrliche Anregung dadurch gewonnen wird, ergibt sich daraus nothwendig auch mancherlei Irrung, da es zu schwer ist, die Gränze der berechtigten Einwirkung zu bestimmen. Ueberhaupt aber regt sich unter dem Einfluss dieser historischen Anschauung der reflektirende Verstand nachhaltiger als jemals zuvor, und alterirt fortwährend das stille Walten der schöpferischen Phantasie. Damit wächst dann zugleich die Selbständigkeit des Einzelnen, der sich der Tradition gegenüber vollkommen frei fühlt und so weit ihn die Schwingen der eigenen Kraft tragen mögen, sich seinem eigenen Ermessen überlässt.

Aber auch an positivem Gehalt bietet unsere Zeit dem künstlerischen Schaffen manches wichtige neue Element. Der vertiefte historische Sinn hat uns erst eine Geschichtsmalerei im wahren Sinne des Wortes gegeben, die ihre Aufgabe bestimmter fasst als jemals vorher geschah, und die das Walten der geistigen Mächte aus der ganzen Fülle zeitlich bedingter Erscheinungsformen zurückzuspiegeln strebt. Zugleich wird dadurch der Blick für die uns umgebenden Zustände des Daseins geschärft und nach allen Seiten hin der Darstellungskreis bereichert und vertieft. Ebenso hat die überaus rührige Naturbetrachtung den Landschafter auf einen neuen Standpunkt gehoben, von wo aus eine tiefer in das Wesen der Natur dringende Auffassung angebahnt wurde, die in der treuesten Charakteristik der Einzelformen, in der schärfsten Bezeichnung alles dessen, was die besondere landschaftliche Physiognomie bedingt, zu neuen Resultaten gelangt ist. Bei allen diesen mit grossem Eifer angebauten Richtungen darf man jedoch nicht verkennen, dass sie sich auf einer schmalen Basis, auf einem gefährlichen Terrain bewegen, und dass der geistige Gehalt durch das überwiegend realistische Streben, die Harmonie des Ganzen durch die Betonung des Einzelnen häufig beeinträchtigt wird.

Dagegen hat die heutige Kunst den einen grossen Vorzug jeder innerlich gesunden Kunstübung zum Theil wiedererlangt, dass sie nicht bloss, wie es im vorigen Jahrhundert meistens der Fall war, ein Luxusartikel der Vornehmen, ein exclusiver Genuss für die höher Gebildeten, sondern eine lebendige Sprache für das ganze Volk, ein Ausdruck seiner Anschauungen, Ideen und Interessen sein will. Damit hängt es innig zusammen, dass sich wieder eine ernste monumentale Kunst erhoben hat, deren Basis die würdigere neubelebte Architektur geworden ist. Die einzelnen Künste führen zwar auch getrennt von einander jene selbständige Existenz, welche durch die moderne Entwicklung schon seit dem sechzehnten Jahrhundert ihnen als gutes Recht zu Theil geworden ist. Aber sie verharren nicht mehr ausschliesslich in dieser Isolirung; sie haben sich für grosse öffent-

liche Zwecke wieder einträchtig zusammengefunden, so dass die Skulptur und Malerei der Baukunst sich zu edlem Dienst ergeben und gemeinsam mit ihr Werke von ächt monumentaler Bedeutung und von unvergänglichem Werth geschaffen haben. So sind die Künste wieder jener höchsten Aufgaben sich bewusst geworden, dem öffentlichen Leben des ganzen Volkes als Ausdruck zu dienen, indem sie seinen gemeinsamen Bedürfnissen ein höheres Gepräge verleihen, seine religiösen Anschauungen in das Gewand der Schönheit hüllen, seine geschichtlichen Erinnerungen verherrlichen und den nationalen Geist sich selber im idealen Spiegelbilde zur Anschauung bringen.

Für die Entwicklung der heutigen Kunst ist der Antheil, welchen die verschiedenen Nationen an ihr nehmen, von charakteristischer Bedeutung. In erster Linie steht hier Deutschland, von welchem die wahrhaft gedankenvolle und zukunftreiche Neugestaltung der Kunst ausgegangen ist. Schon im vorigen Jahrhundert wurde der Grund dazu gelegt, denn während wohl überall einige Künstler aus dem herrschenden Manierismus durch gewissenhafte Hingabe an die Natur sich zu erlösen suchten, wurde die wahrhafte Befreiung doch erst durch das begeisterte Wirken Winckelmann's angebahnt, der die Welt zum wahren Verständniss der Meisterwerke des klassischen Alterthums führte und den lange verschütteten Quell wieder aufdeckte, aus welchem der Kunst abermals Gesundheit und Jugendkraft zuströmen sollte. Neben den Deutschen griffen die Franzosen mit ähnlicher Begeisterung zur Antike, um die Kunst wieder zu Ernst und Tiefe, zu Maass und Schönheit zurückzuführen. Maler und Bildhauer wetteiferten darin mit einander und gaben der ersten Epoche dieser neu erstandenen Kunst ein ausschliesslich antikisirendes Gepräge. Allein zu einer wahrhaft lebenskräftigen und selbständigen Entfaltung zu gelangen, bedurfte die Kunst eines neuen Impulses, einer nationalen Grundlage. Diese wichtige Existenzbedingung wurde ihr erst gewährt, als die von der napoleonischen Herrschaft unterdrückten Völker sich zu fühlen und das Joch der Fremdherrschaft abzuschütteln begannen. Seit den Befreiungskriegen gibt es wieder in Deutschland wie in Frankreich eine nationale Kunst, die in scharf ausgeprägter Eigenartigkeit ihre besonderen Aufgaben erfasst und ausbildet. Auch Belgien und Holland erfreuen sich seitdem einer erneuten Pflege der nationalen Kunst, und England beweist mehr als in den früheren Jahrhunderten die Regungen einer selbständigen künstlerischen Schöpferkraft, die auf manchen Gebieten zu gediegenen Resultaten gelangt ist. Der eigentliche Süden steht dagegen in künstlerischer Produktion den übrigen Ländern auffallend nach. Weder von der pyrenäischen noch von der italienischen Halbinsel sind neuerdings eingreifende Leistungen hervorgegangen, und nur durch seine unvergleichlichen Schätze aus vergangenen Epochen übt Italien noch immer — wenn auch nicht mehr so unbedingt wie früher — einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Bildung der Gegenwart. Doch mehren sich seit der politischen Befreiung des schönen Landes die Zeichen, dass auch im künstlerischen Leben die reiche Begabung der Nation zu einer Neugestaltung durchzudringen Miene macht.

Architektur.

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Monumente, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereigniss für die Geschichte der Architektur. Bis dahin hatte man die antiken Style nur in der gröberen Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt wurden. Erst jetzt erschloss sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen einfachen Schönheit. Erst jetzt fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen in's wirkliche Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* (1781—1841), ein Künstler, wie die Architektur ihn seit Jahrhunderten nicht mehr gesehen, war der Genius, der diese Mission vollbrachte. Sein hoher Sinn erfasste die Formen der griechischen Architektur nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Glieder eines Organismus, dessen Gesetzmässigkeit er zu ergründen, und in dessen Geist er neue grossartige Schöpfungen zu componiren wusste. Seine Hauptwerke, das Schauspielhaus,[1] das Museum,[2] die neue Wache zu Berlin sind durch Bedürfnisse des modernen Lebens bedingt, aber im ächten Geist hellenischer Kunst empfunden und hingestellt. Allein mit diesen Ergebnissen, so gross sie immer waren, begnügte sich der strebende Geist des Meisters nicht. Er durchdrang den ganzen Kreis baugeschichtlicher Entwicklung, und indem er den klassischen Maassstab der antiken Kunst in ihrer einfachen Gesetzmässigkeit und Schönheit an Alles legte, erschloss sich ihm zu geistvoller Verwendung das ewig Giltige der verschiedenen Epochen. In den Entwürfen zur Orianda kam dies zum glänzendsten Ausdruck. Während aber diesem grossartigen Werke die Ausführung versagt blieb, gab er in mehreren andern Schöpfungen, namentlich in der Bauakademie zu Berlin[3] die Grundlage für eine fortschreitende gedeihliche Entwicklung der Architektur, indem er zur gesunden Tradition des heimischen Backsteinbaues zurückgriff und damit den Adel antiker Formbildung und die Resultate der späteren Construktionssysteme verband. Die Traditionen Schinkel's haben nach dem Tode des grossen Meisters sich in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, *Persius*,[4] *Soller*, *Stüler* (neues Museum,[5] Schlosskuppel in Berlin, Schloss in Schwerin, von *Demmler* begonnen), *Strack*, zu denen im Privatbau noch *Hitzig*[6] (neue Börse zu Berlin) und *Knoblauch* (neue Synagoge, russisches Gesandtschaftshôtel in Berlin[7]) kommen, lebenskräftig fortgesetzt, und besonders in der vollendeten Feinheit der Detailbildung und Ornamentation hat diese Schule Treffliches geleistet. In der jüngeren Generation bringen namentlich *Richard Lucae* (Privatbauten, Theater für Frankfurt a. M.) und *Martin Gropius* diese Richtung mit Talent und künstlerischem Ernste zur Geltung, während Andere wie *Kyllmann* und *Heyden*, *Ende* und *Böckmann* u. s. w. der Renaissance huldigen.

Minder consequent, minder geistvoll, aber in anderer Weise höchst folgenreich war die architektonische Thätigkeit, welche sich zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwig's in München entfaltete. Kaum hat je ein anderer Regent so einsichtsvoll, so durchgreifend, so um-

[1] V.-A. Taf. 57 Fig. 4. — [2] Ebenda Fig. 5. — [3] Ebenda Taf. 61 Fig. 1—3. — [4] Ebenda Fig. 10—14. — [5] Ebenda Fig. 4—9. — [6] Ebenda Fig. 15—17. — [7] Ebenda Fig. 18—20.

fassend die Kunst gefördert wie dieser Monarch. Wenn die Mehrzahl anderer Fürsten und Mäcene die Kunst nur als Spielball ihrer Laune zur Befriedigung ihrer Privatgelüste verwenden, so gebührt König Ludwig der bleibende Ruhm, die monumentale, die volksthümliche Bedeutung der Kunst richtig erfasst zu haben. Indem er sämmtliche Künste bei der Herstellung grossartiger Aufgaben vereinigte, knüpfte er wieder zu lebensvoller Wirkung das Band inniger Gemeinsamkeit, welches so lange zerrissen gewesen war. Die Architektur stand wieder im Mittelpunkt, und die übrigen Künste wetteiferten in jugendlicher Werdelust, sich ihr dienend und helfend anzuschliessen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei wurden wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betriebene, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüthe des tiefgesunkenen Kunsthandwerks schloss sich daran. Unter den Münchener Architekten vertritt *Leo von Klenze* (1784—1864) vorwiegend die Antike und die von ihr abgeleiteten Style. Wenngleich weit entfernt von der Hoheit, Reinheit und Genialität Schinkel's (der indess nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben ist), wenngleich mehr in conventionell überlieferter Weise componirend: hat er doch in der Glyptothek, der Pinakothek, der Ruhmeshalle,[1] den Propyläen zu München, der Walhalla zu Regensburg und der Befreiungshalle zu Kelheim Werke von imposanter Anlage und ächt monumentaler Gesammthaltung hingestellt.

Ihm gegenüber ist *Friedrich von Gärtner* (1792—1847) als Vertreter der Romantik zu nennen. Diese Richtung, die auch in unserer modernen Literatur eine so wichtige Rolle gespielt hat, wurde durch die Befreiungskriege in Deutschland zuerst geweckt und erhielt in dem Aufschwung des nationalen Gefühles kräftige Förderung. Wie man auf poetischem Gebiet sich in die nationalen Dichtungen des deutschen Mittelalters vertiefte, wandte man in der Kunst sich mit Eifer dem Studium der grossen Monumente jener Epoche zu. Gärtner bevorzugte den romanischen Styl, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliothek,[2] Universität, der Feldherrnhalle u. A. stattlich, wenn auch im Einzelnen ohne Feinheit der Empfindung ausprägte. Auch die grossartige fünfschiffige von *Ziebland* (1800—1873) erbaute Basilika trägt den romanischen Formcharakter, während *Ohlmüller's* Kirche in der Vorstadt Au[3] mit Glück einer elegant entwickelten Gothik sich anschliesst. Doch hat in München der romanische Styl im Wesentlichen die Oberhand behalten, wie namentlich der Bahnhof[4] von *Bürklein* und manche andre Gebäude beweisen. Dagegen ist in neuerer Zeit während der Regierung König Max II. an den Bauten der Maximiliansstrasse (Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein Mischstyl zur Herrschaft gelangt, der in wenig glücklicher Weise die heterogensten Formen zusammenfügt, ohne sie innerlich zu einem Ganzen verschmelzen zu können. Die durchgebildete Renaissance vertritt *Neureuther* in dem ausgedehnten Bau des Polytechnikums. Der romanische Styl ist von München aus an andere Orte, namentlich nach Hannover übertragen, neuerdings dort jedoch unter *Hase* und *Oppler* durch eine streng gothische Richtung (Erlöserkirche, Marienburg und Anderes) verdrängt worden.

Dieselbe romantische Tendenz wurde sodann seit 1848 mit bedeutendem

---

[1] V.-A. Taf. 62. Fig. 3. — [2] Ebenda Fig. 1. — [3] Ebenda Taf. 57 Fig. 6 und Taf. 62 Fig. 2. — [4] Ebenda Fig. 5.

Erfolg in Wien aufgenommen, wo die Altlerchenfelder Kirche von *J. G. Müller* und die imposanten Gebäude des Arsenals den romanischen, die Votivkirche von *Ferstel* den gothischen Styl befolgen. Dagegen vertritt der klassisch gebildete *Hansen* neben einem geläuterten Byzantinismus (Kirche der nichtunirten Griechen) eine edle, durch das Studium griechischer Kunst modifizirte Renaissance (Entwürfe zum Reichstagshause[1], Palast Todesko, von *Förster* begonnen, evangelisches Gymnasium, Akademie der Künste, Musikgebäude, Palast des Erzherzogs Wilhelm u. a.). Ihm zunächst steht *H. Ferstel*, der zuerst in der Votivkirche den gothischen, in der Nationalbank den florentinischen Rundbogenstyl angewendet, in seinen späteren Werken, dem edlen Bau des österr. Museums, dem Palais des Erzherzogs Victor, dem chemischen Laboratorium und der grossartigen in Ausführung begriffenen Universität sich einer edel behandelten Renaissance zugewendet hat. Durch Sgraffiten und farbige Dekorationen strebt er gleich Hansen der Architektur wieder eine polychrome Wirkung zu geben. Ausserdem hat der talentvolle *Hasenauer*, der neben *Semper* an dem Neubau der Burg betheiligt ist, sowie *Tietz* durch eine Anzahl von Privatbauten zu der glänzenden Umgestaltung der Kaiserstadt beigetragen. Die gemeinsam schaffenden frühverstorbenen Meister *van der Nüll* und *Siccardsburg* haben in dem neuen Opernhause ein opulentes, wenn auch in der Dekoration etwas zu kleinliches Werk im französischen Renaissancestyl der Zeit Franz des Ersten hingestellt, das jedoch im Innern durch grossartige Anlage und namentlich durch ein herrliches Treppenhaus erfreut. Die Gothik vertritt *Friedrich Schmidt*, zuerst am akademischen Gymnasium und mehreren Kirchen noch etwas zu herb und einseitig, in dem originellen Kuppelbau der Fünfhäuserkirche dagegen und dem imposanten neuen Rathhaus in freier Meisterschaft und einer den modernen Anschauungen entsprechenden Umgestaltung. Durchweg ist den meisten Wiener Bauten Opulenz und Gediegenheit der Ausführung nachzurühmen.

Ueberwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Carlsruhe *Eisenlohr* († 1853), jedoch in besonders feiner, geistvoller Weise hingegeben, wie die von ihm entworfenen Hochbauten der badischen Eisenbahn bezeugen.[2] *Hübsch* dagegen, ebenfalls in Carlsruhe thätig, (1795—1863)[3] hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunsthalle, dem Theater, den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden, der Kirche zu Bulach u. a. sich eine selbständige Weise gebildet, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modifizirt wird.

In Dresden hat seit früheren Zeiten die Renaissance fast ausschliessliche Geltung und ist in neueren Tagen durch den reichbegabten *Semper* (geb. 1804) in bedeutenden Werken ausgeprägt und an dem feiner entwickelten hellenistischen Formgefühl zu einer neuen Stufe fortgebildet worden. Das Theater[4] und das Museum daselbst sind tüchtige Zeugnisse dieses Strebens; noch freier und grossartiger der Mittelbau des Polytechnikums in Zürich[5] und der Entwurf zu einem Opernhause für Rio de Janeiro und für München. Neuerdings ist er für den Umbau der Kaiserburg und die Errichtung der neuen Museen wie des Hofburgtheaters nach Wien berufen worden. Für Dresden hat er die Pläne zum Neubau des abgebrannten

[1] V.-A. Taf. 64 Fig. 4. — [2] Ebenda Taf. 63 Fig. 1 und 2. — [3] Ebenda Fig. 3—8. — [4] Ebenda Fig. 10 und 11. — [5] Ebenda Taf. 64 Fig. 1.

Theaters in einem derben Hochrenaissancestyl entworfen. Auch in Stuttgart hat die Renaissance in mehreren Bauten von *Leins*, namentlich der Villa des Kronprinzen, jetzigen Königs,[1] sich mit günstigem Erfolg geltend gemacht. Andres nicht minder Werthvolle ebendort von *Egle* (Polytechnikum[2] und Privatbauten) und, nicht ohne Hinneigung zum Barocco, von *A. Gnauth* (Villa Siegle, Württemb. Vereinsbank u. a.). Zu den tüchtigsten Vertretern der Renaissance gehören endlich *L. Bohnstedt*, dessen preisgekrönter Entwurf für das Parlamentshaus das Beste erwarten lässt, und *J. Raschdorff*, dessen malerische, lebendig entwickelte Bauten (Theater in Köln, Gewerbschule und Bibliothek der Schulverwaltung daselbst, Gymnasium und Bankgebäude zu Bielefeld u. a.) eine freie Umbildung der französischen und deutschen Renaissance erkennen lassen.

In Frankreich stehen sich die Klassiker und Romantiker schärfer und extremer gegenüber als anderswo. Umfangreich und nachhaltig ist die klassische Richtung, deren einflussreiche Repräsentanten *Percier* und *Fontaine* waren, vertreten. In der ersten napoleonischen Aera waren es die prunkvollen Formen der römischen Architektur, welche dem modernen Cäsarenthum zum entsprechenden, etwas theatralischen Ausdruck gereichten. *Chalgrin's* Arc de l'Étoile[3] und *Vignon's* Madeleine zu Paris[4] gehören zu den prächtigsten Monumenten jener Tage. Eine energische Reaction haben dagegen die Romantiker erhoben, unter denen Namen wie *Lassus* und *Viollet-le-Duc* glänzen. Sie schreiben den gothischen Styl des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchen die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart in unermüdlich eifriger Propaganda anzupassen. Ein opulentes Werk dieser Richtung ist die nach Plänen des deutschen Architekten *Gau* erbaute Kirche Ste. Clotilde.[5] Indessen stellen sich diesen romantischen Bestrebungen der modernen Gothiker mit nicht minderer Energie und künstlerischer Kraft jene Anhänger der klassischen Richtung gegenüber, die nach der edlen Einfachheit griechischer Formen streben und damit bei kirchlichen Aufgaben bisweilen ein Zurückgreifen zu altchristlichen Anlagen verbinden. So *Hittorf* (1792—1867) in seiner prächtigen Kirche S. Vincent de Paul.[6] Für den Profanbau kommt überwiegend die glanzvoll dekorative französische Renaissance des 16. Jahrhunderts zur Anwendung, die an malerischem Reiz der entsprechenden Gothik mindestens ebenbürtig, an plastischer Fülle des Details ihr überlegen ist. Der prachtvolle Ausbau des Hôtel de ville und neuerdings die glänzenden Vollendungsbauten des Louvre sind die Hauptwerke dieser Gattung. Edler und maassvoller ist *Duban* mit seiner École des beaux arts, einem der anziehendsten und besten Werke der neueren Pariser Architektur. Hieher gehören auch *Labrouste* mit der streng klassizistischen Bibliothek von S. Geneviève und *Normand* mit der in pompejanischem Style reich und geschmackvoll durchgeführten Villa des Prinzen Napoleon in den Champs Elysées. Von den Prachtbauten des letzten Kaiserthums seien besonders die üppig prunkvolle neue Oper von *Garnier*, das Palais de Justice von *Duc*, das Tribunal de Commerce von *Bailly*, von den Kirchen Ste. Trinité von *Ballu* und St. Augustin von *Baltard* hervorgehoben.

England hat, so grossartig daselbst auch nach allen Seiten die baulichen Unternehmungen getrieben werden, für die künstlerische Fortbildung

[1] V.-A. Taf. 64 Fig. 2. — [2] Ebenda Fig. 3. — [3] Ebenda Taf. 57 Fig. 3. — [4] Ebenda Fig. 2. — [5] Ebenda Taf. 65 Fig. 4. — [6] Ebenda Fig. 1—3.

der Architektur keine erhebliche Bedeutung. Nachdem im Anfang dieses Jahrhunderts auch dort eine strengere, aber zugleich nüchterne klassische Richtung eingeschlagen wurde, von der *Robert Smirke* in seinem Covent Garden-Theater[1] ein Beispiel hingestellt hat, ist in der Folge die architektonische Thätigkeit zu den hergebrachten Mustern bequem zurückgekehrt. Für Profangebäude, namentlich Paläste, findet man sich mit den Vorschriften Palladio's und Vignola's ab, oder man greift zu den üppigen Formen des neuesten Pariser Louvrestyls. Für geistliche Zwecke, Kirchen- und Schulgebäude, sowie für burgartige Schlossanlagen wird mit Vorliebe der spätgothische Styl des Landes angewendet, für dessen Wiederaufnahme *Pugin* einflussreich gewirkt hat, und der bisweilen wie in den Parlamentsgebäuden von *Barry*[2] an luxuriöser Prunkentfaltung mit den üppigsten Monumenten des 16. Jahrhunderts wetteifert. Neben ihm haben sich besonders *Scott* und *Street*, neuerdings auch *Waterhouse* durch tüchtiges Verständniss der Formen ausgezeichnet. Das Originellste und Werthvollste unter den neueren Schöpfungen der englischen Architektur sind die zahlreichen grösseren und kleineren Landsitze, in welchen ein frei malerisches Element mit Glück zur Geltung gelangt.

In allen übrigen Ländern haben diese modernen Bewegungen noch immer nicht vermocht, die seit drei Jahrhunderten überlieferten, fest ausgeprägten Systeme der Renaissance zu verdrängen. In Italien zwar hat längere Zeit der strenge Klassicismus vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts sich in Kraft erhalten; doch beweisen die jüngeren Erscheinungen, namentlich Bauten wie *Mengoni's* Sparkassengebäude in Bologna und desselben gewaltige Galerie Vittorio Emmanuele in Mailand eine neue Belebung der Renaissance. Soweit also der Blick das architektonische Schaffen der Gegenwart überschaut, bewegt sich die Thätigkeit streng innerhalb der Kreise geschichtlich abgeschlossener Formen. Freier oder befangener, kühner oder zahmer, geschickt oder ungeschickt, in lebendiger, selbständiger Auffassung oder in gedankenlosem Nachbeten suchen wir uns mit der Tradition abzufinden. Der historisch-kritische Sinn ist überwiegend dem Bauschaffen unserer Zeit aufgeprägt. Doch ist dies der einzige Weg, auf welchem die Architektur den Moment erreichen kann, wo die Gegenwart unbeirrt aus ihren eigenen Bedürfnissen und ihrem innersten Wesen sich das vollkommen entsprechende Kleid schaffen wird.

Bildnerei.

Aus der affektirten Süsslichkeit, in welche die Plastik des 18. Jahrhunderts versunken war, lenkte zuerst der Venezianer *Antonio Canova*[3] (1757—1822) zu einer reineren klassischen Empfindung über. Besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit erreichte er eine gefällige Grazie, die indess noch durch einen Nachhall der früheren überzierlichen Manier und durch elegante Glätte getrübt wird. Weniger gelang ihm das Würdige und Erhabene monumentaler Compositionen, (Grabmal Papst Clemens XIII in S. Peter, Clemens XIV in SS. Apostoli zu Rom, Erzherzogin Christina in der Augustinerkirche zu Wien, Tizian in S. Maria de'

[1] V.-A. Taf. 57 Fig. 1. — [2] Ebenda Taf. 65 Fig. 8. — [3] Ebenda Taf. 58 Fig. 1—4.

Frari zu Venedig, Alfieri in S. Croce zu Florenz) und vollends ins Theatralische fällt er bei heroischen Aufgaben, wie der Theseusgruppe im Theseustempel zu Wien, den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan. Sein Einfluss auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker seiner Epoche blieben davon unberührt. Am reinsten tritt derselbe bei *Johann Heinrich Dannecker* aus Stuttgart hervor (1758—1841), der besonders in weiblichen Gestalten wie in der berühmten Ariadne[1] bei Herrn Bethmann zu Frankfurt, eine reinere Anmuth entfaltete und zugleich im Portraitfache durch feinen Natursinn und edle Charakteristik sich auszeichnet. So in der kolossalen Schillerbüste des Museums zu Stuttgart und der Lavaterbüste auf der Bibliothek zu Zürich. Bei den Franzosen ist es besonders *Chaudet*[2] (1763 bis 1810), der die strengere antikisirende Richtung allerdings in einer gewissen conventionellen Behandlung vertritt. Selbständig wandte sich zu gleicher Zeit der Engländer *John Flaxman* (1755 bis 1826) einer schlichten Auffassung der Antike zu, die er in zahlreichen Idealwerken, Monumenten[3] und in den Umrissen zu Homer und Dante bewährte. Auch der berühmte schwedische Bildhauer *Sergell* (1736 bis 1813), der seine künstlerische Ausbildung gleichfalls in Rom empfing, gehört zu den frühesten Erneuerern des klassischen Idealstyls, dessen Tradition sodann seine Landsleute *Byström* (geb. 1783) und *Fogelberg* weiter fortgeführt haben.

Tiefer als alle diese Meister drang der Däne *Bertel Thorwaldsen* (1770 bis 1844) in den Geist und die Schönheit klassischer Kunst ein und schuf mit unerschöpflich reicher Phantasie und im edelsten Formgefühl eine Anzahl von Werken, die so lauter, so keusch und edel in griechischem Geiste gedacht sind, wie die architektonischen Werke Schinkels.[4] In seinem berühmten Fries des Alexanderzuges[5] in der Villa Sommariva, jetzt Carlotta am Comer See lebt der ächt griechische Reliefstyl in ganzer Strenge und Reinheit wieder auf; in zahllosen Statuen, Gruppen und kleineren Reliefs variirt er in geistreicher Mannichfaltigkeit und liebenswürdiger Naivetät die Stoffwelt der antiken Mythologie, und selbst das Gebiet christlicher Anschauungen[6] erhält in den plastischen Arbeiten für die Frauenkirche in Kopenhagen eine neue Behandlung voll Würde und Schönheit. Von seinen Monumentalwerken nennen wir die Standbilder Gutenberg's zu Mainz und Schiller's zu Stuttgart, den sterbenden Löwen zu Luzern, das Reiterstandbild Kurfürst Maximilians zu München, die Grabmäler des Herzogs von Leuchtenberg in S. Michael daselbst und Papst Pius VII. in S. Peter zu Rom.

Während so in vielseitiger begeisterter Thätigkeit das weite Reich der idealistischen Skulptur wieder angebaut wurde, wandte sich der Berliner *Johann Gottfried Schadow* (1764—1850) mit Energie einer mehr realistischen Richtung zu, die vorwiegend nach lebendiger Auffassung und scharfer Charakteristik der individuellen Erscheinungen strebte. Sein Monument des Grafen von der Mark[7] in der Dorotheenkirche zu Berlin, die Standbilder

---

[1] V.-A. Taf. 58 Fig. 7. — [2] Ebenda Fig. 5. — [3] Ebenda Fig. 6. — [4] *Thiele*, Thorwaldsen's Leben und Werke. — Thorwaldsen von *Eugène Plon*, deutsch von *Max Münster*. Wien 1875. — [5] V.-A. Taf. 38 Fig. 11. — [6] Ebenda Fig. 10. — [7] Ebenda Fig. 8.

Ziethens und des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmplatz daselbst, die Statue Friedrich's des Grossen[1] zu Stettin, (weniger das Denkmal Blücher's zu Rostock und der Luther zu Wittenberg) und manche andere sind ein lebendiger Protest gegen den Manierismus der bis dahin herrschend gewesenen Richtung und erschliessen der Plastik aufs Neue ein Gebiet, das sie seit zwei Jahrhunderten fast gänzlich verloren hatte.

Durch diese Erscheinungen ist der modernen Bildnerei eine Bahn geöffnet worden, auf der sie neuerdings zu grossen Erfolgen gelangt ist und die ihr eine schöne und mannichfaltige Wirksamkeit auch weiterhin sichert, sofern sie an den gewonnenen Grundsätzen festhält und in richtiger Würdigung ihrer Ziele fortschreitet. Wenn auch die Welt idealer Gestaltungen niemals wieder jene Bedeutung für uns gewinnen kann, die sie bei den Griechen hatte, so bietet das natürliche Leben doch immerfort eine Fülle entzückender Motive voll Schönheit und Naivetät, die der plastischen Phantasie reichliche Anregung zu Idealschöpfungen gewähren. Sodann liegt in der keuschen Anmuth, dem reinen Adel der antiken Auffassung ein unvergänglicher Reiz, der unmittelbar jede menschliche Empfindung anspricht und allen aus ähnlichem Geist gebornen Werken die lebendige Theilnahme derer verbürgt, die an der einfachen Schönheit der natürlichen Erscheinung sich erquicken mögen. Daher wird der Idealstyl hellenischer Kunst, wie die Gegenwart ihn rein erkannt und in freier Thätigkeit sich neu zu eigen gemacht hat, immerfort ein unveräusserliches köstliches Gut der modernen Plastik bilden.

Aber noch viel unmittelbarer, volksthümlicher sprudelt die andere Quelle, aus welcher die moderne Bildnerei ihre Stoffe schöpft. Der alte Zug des germanischen Geistes nach prägnanter Auffassung des Charakteristischen jeder Einzelexistenz, der schon die Plastik des 15. Jahrhunderts fast ausschliesslich beherrschte, hat sich mit neuer Kraft geltend gemacht und erhält in dem erwachten historischen Sinn, in dem gesteigerten Nationalgefühl mächtige Verbündete.

Das neuerstandene geschichtliche Bewusstsein der Völker verlangt heutigen Tages seine Helden, die Vertheidiger seiner Freiheit, die Vertreter seines Geistes, die Kämpfer in den Schlachten des Schwertes wie des Gedankens in voller Wahrheit ihrer wirklichen Gestalt verherrlicht zu sehen. Die Plastik muss sich demnach in die ganze charakteristische Erscheinung des Individuums vertiefen, muss das Walten des besonderen Geistes, wie es sich in der natürlichen Gestalt, in der Physiognomie und sogar in den Aeusserlichkeiten der Haltung und der Tracht ausspricht, erforschen, und selbst das geheimnissvolle Leben der Seele, soweit es den Mitteln der Plastik zugänglich ist, zum Ausdruck bringen. Wie für diese Richtung das Studium der Bildwerke des 15. Jahrhunderts grosse Bedeutung hat, so darf andrerseits der Einfluss der antiken Auffassung auch hier nicht gering angeschlagen werden, da ohne das durch sie gewonnene Schönheitsgefühl leicht ein Ausarten und Uebertreiben ins Naturalistische erfolgen würde.

Den ersten Rang unter den deutschen Bildhauerschulen der Gegenwart nimmt die Berliner ein.[2] Während hier *Friedrich Tieck*[3] in einer Reihe würdiger Werke, namentlich in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses, die antike Auffassung festhielt, prägte sich die Richtung, welche

[1] V.-A. Taf. 38 Fig. 9. — [2] Ebenda Taf. 66 u. 67. — [3] Ebenda Taf. 66 Fig. 1 u. 2.

Schadow eingeschlagen hatte, in edler und maassvoller Weise durch die lange, einflussreiche Wirksamkeit von *Christian Rauch* (1777—1857) zur Vollendung aus.[1] Weniger durch den Reichthum an schöpferischen Ideen, als durch das feine Naturgefühl, den geläuterten Sinn für einen wahrhaft plastischen Styl und eine unübertreffliche Sorgfalt in der Durchführung nimmt dieser Meister eine wichtige Stellung ein. Seine Bedeutung beruht aber nicht allein in seinen zahlreichen Werken, sondern auch in dem Einfluss, den er auf einen grossen Kreis begabter Schüler ausübte. Während er in idealen Werken, wie in den Victorien und manchen trefflichen Reliefdarstellungen, eine wahrhaft klassische Schönheit zur Erscheinung bringt, bezeichnen seine Standbilder des Fürsten Blücher, der Generale Bülow und Scharnhorst, die kolossale Reiterstatue Friedrich's des Grossen zu Berlin, die herrlichen Marmorbilder der Königin Louise und Friedrich Wilhelm III. im Mausoleum zu Charlottenburg, die Erzbilder Dürer's zu Nürnberg, Kant's zu Königsberg, König Max I. zu München und manche andre einen Höhenpunkt in feiner Charakteristik und lebensvoller Prägnanz der Auffassung. Manche tüchtige Schüler sind aus seiner Werkstatt zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft hervorgegangen und bilden in rüstigem Schaffen, dem es an einer Menge bedeutender öffentlicher Aufgaben nicht fehlt, den Kern der heutigen Berliner Schule. Zu den hervorragendsten der dortigen Meister zählen *Friedrich Drake*[2], dessen Reliefs am Standbild Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten bei Berlin voll naiver Anmuth sind; andre tüchtige Werke sind eine der Marmorgruppen auf der Schlossbrücke, ferner der Melanchthon in Wittenberg, Schinkel in Berlin und die Reliefs am Beuthdenkmal ebendort, Justus Möser zu Osnabrück, Johann Friedrich der Grossmüthige zu Jena, vor Allem das Reiterbild Kaiser Wilhelm's auf der Rheinbrücke der Eisenbahn zu Köln. *Schievelbein* († 1867),[3] der besonders in der Reliefcomposition einen Reichthum von Phantasie entfaltet, so in dem grossen Friese, Pompeji's Untergang darstellend, im Neuen Museum, in dem Relief an der Brücke zu Dirschau; ausserdem von ihm eine der besten Marmorgruppen der Schlossbrücke zu Berlin und der Entwurf zum Postament der Reiterstatue Friedrich Wilhelm's III. für Köln; *Bläser* († 1874), von dem die wirkungsvollste der Marmorgruppen auf der Schlossbrücke[4] herrührt; ferner das Reiterbild Friedrich Wilhelm's IV. für die Rheinbrücke zu Köln, das Standbild Franke's für Magdeburg, ein Fries an der Brücke zu Dirschau und das Reiterbild Friedrich Wilhelm's III. für Köln; *A. Fischer*[5] mit seinen Gruppen für den Belleallianceplatz, der frühverstorbene *Hagen* mit den Reliefs am Thaerdenkmal, und in der Thierbildnerei[6] *A. Kiss* († 1865), der indess auch historisch Monumentales geschaffen hat (Amazonenkampf, S. Michael und S. Georg als Drachentödter, Reiterbilder Friedrich Wilhelm's III. für Königsberg und Breslau) *Th. Kalide* und *W. Wolff*. Unter den jüngeren besonders der schwungvolle *Reinhold Begas* (Schillerdenkmal für Berlin und mehrere Idealgruppen), sowie *Siemering* (herrlicher Fries zur Siegesfeier 1871).

An Vielseitigkeit der Begabung, Feinheit des Formgefühls und Tiefe

[1] V.-A. Taf. 66 Fig. 5—8. — [2] Ebenda Fig. 10 und Taf. 67 Fig. 1 und 2. — Vgl. *Fr. Eggers*, Chr. Rauch. Berlin 1873. — [3] V.-A. Taf. 66 Fig. 11. — [4] Ebenda Fig. 12. — [5] Ebenda Fig. 9. — [6] Ebenda Taf. 67 Fig. 9—11.

der Empfindung nimmt unter den Bildhauern dieses Jahrhunderts unzweifelhaft *Ernst Rietschel* (1804—1861) eine der ersten Stellen ein. Aus der Schule Rauchs hat er die Richtung auf treue, charakteristische Darstellung des Lebens und liebevolle Sorgfalt der Durchbildung erhalten, und sein Doppelmonument Schiller's und Göthe's in Weimar, noch reiner und glücklicher aber sein Lessing in Braunschweig[1] und der für Worms entworfene Luther, sind sprechende Beispiele dieser Gattung. In der für die Friedenskirche bei Potsdam gearbeiteten Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi[2] hat er ein Werk voll ergreifenden Ausdrucks und tiefster religiöser Empfindung hingestellt, während die zahlreichen Reliefdarstellungen für das Giebelfeld des Opernhauses zu Berlin, das Theater und Museum zu Dresden ihn auf dem Gebiet antiker Idealstoffe in nicht minder würdevoller und bedeutender Weise repräsentiren. Zu Dresden ist sodann *Ernst Hähnel*[3] thätig, dessen schwungvolle Compositionen (Theater und Museum zu Dresden) sich meist in antiker Anschauungsweise bewegen, der aber auch in monumentalen Standbildern, wie in dem Beethoven zu Bonn, Kaiser Karl IV. zu Prag, und den für das Dresdener Museum geschaffenen Statuen, namentlich dem herrlichen Rafael, Werke von feiner Charakteristik hingestellt hat. Neuerdings hat *Schilling* namentlich durch seine Idealgruppen der Tageszeiten für die Brühl'sche Terrasse, sodann unter den Schülern Rietschel's *Donndorf*, der am Lutherdenkmal betheiligt ist und für Weimar das Reiterbild Karl August's geschaffen hat, sich hervorgethan.

In München war der reichbegabte *Ludwig Schwanthaler* (1802—1848) der Hauptvertreter einer mehr romantischen Richtung, die der modernen Plastik ein neues Gebiet frischer Anschauungen erschloss.[4] Mit fast unerschöpflicher Phantasie begabt, hat dieser Meister in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben gelöst, indem er den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäude ihren plastischen Schmuck gab. Während diese sich durch fruchtbare Erfindung und einen glücklichen dekorativen Sinn auszeichnen, vermochte der Künstler, zu rastlosem Schaffen angetrieben und durch körperliche Hinfälligkeit gehemmt, nicht seinen selbständigen monumentalen Schöpfungen jene allseitige Durchbildung der Form zu geben, die eine Lebensbedingung plastischer Werke ist. Doch lässt sich auch in diesen Arbeiten eine grossartige monumentale Auffassung nicht verkennen, wie namentlich das kolossale Standbild der Bavaria in München beweist. Eine zahlreiche Schule hat sich aus der Werkstatt dieses Meisters entwickelt. Die begabteren Künstler[5] wie *Schaller*, der fein empfindende *Widmann* und *Brugger*, sowie *Zumbusch* (neuerdings nach Wien berufen), durch sein vorzügliches Denkmal für König Max II. bekannt geworden, haben mit Erfolg eine sorgfältigere Durchbildung in die Münchener Plastik eingeführt. Sein Einfluss wurde neuerdings namentlich auch nach Wien verpflanzt, wo *Hans Gasser* sich durch sinnige Begabung auszeichnete und *Fernkorn*, ein Schüler Schwanthalers, mehrere monumentale Arbeiten, besonders die Reiterbilder des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen, ausgeführt hat.

In Frankreich[6] hat die Plastik sich bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien gesucht und überwiegend das Streben nach leben-

---

[1] V.-A. Taf. 67 Fig. 3. — [2] Ebenda Fig. 4. — [3] Ebenda Taf. 68 Fig. 6 und 7. — Ebenda Fig. 1 und 2. — [5] Ebenda Fig. 3—5. — [6] Ebenda Taf. 69 Fig. 1—7.

diger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu einseitigem Naturalismus verfolgt. Während indess einzelne Künstler einen edlern, maassvollen Styl einhielten, wie *Bosio*, der treffliche *Rude* und *Duret*, hat *P. J. David* von Angers (1793—1856) mit extremer Verachtung aller strengeren plastischen Gesetze sich einem energischen Naturalismus überliefert, der wenngleich von einem grossen Talente und genialer Leichtigkeit der Auffassung getragen, bei monumentalen Werken in styllose Uebertreibung verfällt. Höchst geistvoll und lebendig sind dagegen seine zahlreichen Portraitbüsten. Unter den Künstlern, die überwiegend der Darstellung sinnlicher Schönheit huldigen, nimmt der Genfer *James Pradier* (1792—1852) die erste Stelle ein. Bei den Thierbildnern behauptet der geniale *Barye* († 1875) den ersten Rang. — Die belgische Skulptur[1] bewegt sich meistens in ähnlichen Richtungen wie die französische.

Einen wichtigen Mittelpunkt für die moderne plastische Thätigkeit bildet Rom mit seinen zahlreichen Werkstätten, seiner althergebrachten Marmortechnik, seiner massenhaften Anschauung antiker Kunstwerke. Canova und Thorwaldsen hatten hier ihre Werkstatt, welche viele Decennien hindurch die berühmte Pflanzschule für die moderne Plastik blieb. Dass hier die antike Auffassung, der ideale Styl ausschliesslich zur Geltung kommt, liegt in der Natur der Sache. Nur wo ein modernes Staaten- und Volksleben sich in freier Thätigkeit regt, werden der Plastik Aufgaben geboten, die auf der charakteristischen Darstellung bedeutender Persönlichkeiten, auf der lebendigen Schilderung historischer Ereignisse fussen. Die römische Plastik folgt überwiegend idealen, poetischen Impulsen, und nur bei Grabmonumenten und ähnlichen Denkmälern des Privatgedächtnisses kommt jene andre Richtung auf individuelle Charakteristik daneben zum Vorschein. Daher ist trotz aller Verschiedenheit der Nationen, die dort vertreten sind, der römischen Schule eine gewisse Gemeinsamkeit eigen. Unter den Italienern,[2] die häufig in eine zu weichliche Auffassung und raffinirtes oder theatralisches Wesen verfallen, steht *Tenerani* (1798—1869), ein Schüler Canova's und Thorwaldsen's, frei von solchen Verirrungen, als Vertreter einer klassischen Richtung in erster Linie. Zu neuem Aufschwung führte *Lorenzo Bartolini* (1777—1850) die Plastik in Toskana, und eine Reihe tüchtiger Schüler und Nachfolger suchte seine Richtung auf feine lebensvolle Naturauffassung weiter zu begründen. So namentlich der durch edle Empfindung anziehende *Giovanni Dupré*. Grossartige Kraft der Charakteristik im Anschluss an die scharfe Naturbeobachtung der Meister des 15. Jahrhunderts entfaltete der früh verstorbene *Bastianini*. In Mailand ist *Vela* hervorzuheben, dessen Napoleon auf St. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verräth.

Von den Künstlern verschiedener Nationalität, welche in Rom thätig sind, behauptet der Engländer *John Gibson*[3] eine hervorragende Stellung als Vertreter einer edlen klassischen Richtung.

Unter den zahlreichen Plastikern, welche ausserdem England[4] neuerdings hervorgebracht hat, ist die Tendenz auf das Genrehafte und auf das Anmuthvolle nach dem Vorgange Canova's am meisten beliebt. Wir nennen den sinnigen *Macdowell*, den auch durch öffentliche Denkmäler bekannten

[1] V.-A. Taf. 69 Fig. 8—10. — [2] Ebenda Taf. 70 Fig. 1—5. — [3] Ebenda Fig. 7 und 8. — [4] Ebenda Fig. 6 und 9—12.

Sir *Richard Westmacott*, sowie *R. J. Wyatt*, von dem es anmuthige Darstellungen nach Stoffen der antiken Mythe gibt. Hier möge auch Nord-Amerika angeschlossen werden, das in *Randolph Rogers* (Bronzepforten des Kapitols zu Washington), *Miss Hosmer* und dem begabten, aber etwas zu malerischen *Palmer* tüchtige Bildnertalente besitzt. Von den deutschen Bildhauern in Rom zeichnet sich der 1860 verstorbene *Martin Wagner* durch energische Stylistik, unter den noch Lebenden *Carl Steinhäuser* (jetzt in Carlsruhe) durch edlen Formensinn und tiefe Empfindung, *J. Kopf* durch feine Anmuth, neuerdings *Ad. Hildebrand* durch ungemein lebendiges Naturgefühl aus. Endlich hat Holland in dem unter Thorwaldsen gebildeten *Matthias Kessels* (1784—1830) einen tüchtigen Plastiker idealer Richtung aufzuweisen.[1]

Malerei.

Obwohl die Malerei[2] der klassischen Anschauungsweise ungleich ferner steht, als die Skulptur, beginnt doch auch für sie der Umschwung mit dem Zurückgehen auf die antike Kunst. *Asmus Carstens* (1754—1798), der arme Müllersohn aus Schleswig, gab dieser neuen Strömung zuerst in seinen einfach edlen Gemälden und Zeichnungen (Museum zu Weimar) einen bedeutsamen Ausdruck[3] und wusste namentlich in seinen der klassischen Stoffwelt angehörigen Compositionen in einer nicht wieder erreichten Einfachheit, Innigkeit und Grösse das griechische Ideal neu zu beleben. Mit Thorwaldsen, der durch seine Zeichnungen nachhaltige Anregungen empfing, und Schinkel bildet er das Dreiblatt der grossen modernen Meister, die man wohl als nachgeborne Hellenen bezeichnen darf. Von den ihm nachfolgenden Künstlern waren die bedeutendsten die beiden Würtemberger *Eberhard Wächter*[4] (1762—1852) und *Gottlieb Schick*[5] (1779—1812) (von Beiden die Hauptwerke in der Galerie zu Stuttgart), Ersterer nicht ganz frei von Einflüssen der französischen Classicität, die indess in seinem berühmten Hiob sich zu grossartiger Würde erhebt, Letzterer durch eine Wendung zu coloristischem Streben und feinerer naturgemässer Ausführung, so namentlich in seinem Apoll unter den Hirten und im Opfer Noah's von hervorragender Bedeutung.

In Frankreich wurde gleichzeitig durch *J. L. David* (1748—1825) die streng antikisirende Auffassung in die Malerei eingeführt, nur dass dieselbe dort sich nicht so rein erhielt und theils ins Frostige, theils ins Theatralische ausartete. Von den Schülern David's, der einen weitgreifenden Einfluss auf die Entwicklung der französischen Kunst gewann, hat *Ingres* (1781—1867) am entschiedensten an der streng klassischen Ausdrucksweise festgehalten.[6] Von mässiger Erfindungsgabe, mehr verständig als phantasievoll, geht dieser Hauptvertreter des Idealismus überwiegend auf vollendete Darstellung der Form aus, für welche er, im Anschluss an Rafael und die Antike, den edelsten Ausdruck sucht. Am glücklichsten löst er seine Aufgabe in idealen Einzelfiguren, namentlich nackten Frauengestalten wie die

---

[1] V.-A. Taf. 70 Fig. 15. — [2] Eine gute, ausführliche, mit zahlreichen Illustrationen ausgestattete Darstellung der modernen Malerei gibt *A. Görling* im 2. Bde. seiner Geschichte der Malerei. Leipzig 1867. 8. — [3] V.-A. Taf. 59 Fig. 3. — [4] Ebenda Fig. 4. — [5] Ebenda Fig. 2. — [6] Ebenda Taf. 75 Fig. 1.

„Quelle“, die keiner unter allen modernen Malern so vollkommen rein und schön geschaffen hat. Auch unter seinen Portraits zeichnen sich manche durch Adel der Auffassung, Vollendung der Form und selbst durch eine gewisse coloristische Wirkung aus. Dagegen waltet in seinen Compositionen aus dem klassischen Alterthum (Apotheose Homer's im Luxembourg, Oedipus und die Sphinx, Stratonice, Jupiter und Thetis im Museum zu Aix) jenes kühle äusserliche Wesen, in welches die Franzosen meistens der Antike gegenüber verfallen. In seinen kirchlichen Bildern (Marter des h. Symphorion in der Kathedrale zu Autun, Christus unter den Schriftgelehrten im Museum zu Montauban, Christus die Schlüssel an Petrus übergebend, im Luxembourg, Gelübde Ludwig's XIII. in der Kathedrale zu Montauban) erreicht er unter dem Einfluss Rafael's jene Wirkung, welche ein unerschütterlicher Ernst und unbedingte Hingebung an das Edle und Erhabene selbst ohne bedeutende Phantasie ausüben.

Aber aus dem antiken Gedankenkreise und der klassischen Formauffassung war auf die Dauer eine wahrhaft lebendige Fortbildung der Malerei nicht zu gewinnen. Es bedurfte vor Allem für diese modernste unter den bildenden Künsten eines neuen Inhalts, einer volksthümlichen Nahrung. Diese wurde vor Allem in Deutschland durch den Aufschwung des nationalen Geistes gegeben, der in den Befreiungskriegen so glorreich zum Durchbruch kam. Die tief eingreifenden Bestrebungen der Romantik, die daraus hervorgingen, theilten diesen neuen Impuls auch der Malerei mit, eröffneten den Blick für die Bedeutung des nationalen Lebens und erschlossen die Perspektive in eine reiche Vergangenheit, die zuerst im verschönernden Lichte der Poesie sich unvergleichlich herrlich darstellte. Getränkt mit diesen jugendlichen, begeisterten Anschauungen fanden sich zur Zeit jenes wichtigen Umschwunges einige begabte Künstler in Rom zusammen, die in gemeinsamen Studien auf gleichartiger Basis sich gegenseitig zu fördern suchten. Es waren *Peter Cornelius* aus Düsseldorf, *Friedrich Overbeck* aus Lübeck, *Philipp Veit* aus Frankfurt und *Wilhelm Schadow* aus Berlin. Durch dieselbe nationale Gesinnung verbunden, studirten sie die grossen Fresken aus der Glanzepoche der italienischen Kunst, durch welche die Bedeutung einer ernsten monumentalen Malerei sich so überzeugend zu erkennen gibt. Die Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Strebens bot sich 1816, als der preussische Consul Bartholdi in seiner Wohnung auf dem Monte Pincio durch sie die Geschichte Joseph's[1] in Freskogemälden darstellen liess. Kurze Zeit darauf folgte ein zweiter Cyclus von Fresken[2] aus Dante's göttlicher Komödie, Ariost's rasendem Roland und Tasso's befreitem Jerusalem, welche in der Villa Massimi durch *Schnorr*, *Veit*, *Koch*, *Overbeck* und *Führich* ausgeführt wurden. Mit diesen beiden bedeutenden Schöpfungen, unter denen Einiges von unvergänglichem Werthe ist, beginnt die Geschichte der neueren deutschen Kunst. Die Malerei hatte hier wieder einen tieferen Gedankeninhalt, eine strengere Form, eine monumentale Geltung erlangt. Bald darauf wurden durch die Heimkehr der einzelnen Meister nach Deutschland die Keime dieses neuen Lebens in den vaterländischen Boden verpflanzt, wo sie in mannichfaltigster Gestalt reich erblühen sollten. Nur einer von den Genossen, Overbeck, blieb in Rom, seinem Vaterland und seinem Glauben entsagend, fortan in seiner künstlerischen Richtung den modernen

[1] V.-A. Taf. 59 Fig. 2. — [2] Ebenda Fig. 1 und 3.

Bestrebungen abgewandt. Da diese Erscheinung im Kunstleben der Gegenwart einen seltsamen Anachronismus bildet, haben wir sie mit ihren Ausläufern vorweg gesondert zu betrachten.

Als Begründer dieser Richtung stand *Friedrich Overbeck* (1789—1869) lange Zeit in rüstigem Schaffen an der Spitze.[3] Seine Welt ist die der ausschliesslich mittelalterlich kirchlichen Anschauung, seine Empfindung die eines neuerstandenen Fra Giovanni da Fiesole. Was über den Standpunkt des 14. Jahrhunderts in realer Charakteristik und Formvollendung hinausgeht, weist er als Ketzerei zurück. In manchen seiner Werke spricht sich unleugbar eine wahrhafte Empfindung, eine innerliche Religiosität aus. So im Einzug Christi nach Jerusalem und in der Grablegung, welche die Marienkirche zu Lübeck besitzt. Ebenso in den tief empfundenen Handzeichnungen aus dem Leben Christi. In andern Werken, wie dem Triumph der Religion im Städel'schen Museum zu Frankfurt, tritt die Reflexion zu absichtlich auf, um einen reinen Eindruck zu hinterlassen. Unter den übrigen Vertretern derselben Richtung, die man wohl als „Nazarener" bezeichnet, sind *Philipp Veit*[1] und *Eduard Steinle*[2] in Frankfurt die hervorragendsten.

Andre Künstler, welche überwiegend die religiöse Malerei ausüben, suchen damit die Resultate einer freieren Naturauffassung und einer durchgebildeten Technik zu verbinden, so *Joseph Führich* und *Kuppelwieser* in Wien, welche an den Fresken in der Altlerchenfelderkirche daselbst betheiligt sind; so *Heinrich Hess*[3] und *Schraudolph*[4] in München, der Erstere durch die Fresken in der Basilika und der Hofkapelle, der Letztere durch die Ausmalung des Doms zu Speyer bekannt. Mannichfaltiger bewegt sich im Gebiete monumentaler Malerei *Bernhard Neher* (geb. 1806 zu Biberach, seit 1846 in Stuttgart thätig), der zwar ebenfalls von der religiösen Kunst ausging, seit 1832 aber durch den in ächt historischem Geiste componirten Fries am Isarthor in München, Kaiser Ludwigs des Bayern Einzug (der Carton im Museum zu Weimar)[5] ein weiteres Feld beschritt. In den seit 1836 ausgeführten Malereien des Schiller- und des Göthezimmers im Residenzschloss zu Weimar, Scenen aus den Werken beider Dichter enthaltend, bewährte er sich abermals als einer unsrer gediegensten Freskomaler und bekundete dabei aufs Neue hohen Schönheitssinn und reiche Erfindungsgabe. Dieselben Eigenschaften, verbunden mit einer edlen religiösen Empfindung, treten in den nach seinen Kartons ausgeführten Glasgemälden der Stiftskirche zu Stuttgart hervor. Als rüstiger Freskomaler hat sich auch *A. Gegenbauer* († 1876) in den Bildern aus der württembergischen Geschichte bewährt, mit welchen mehrere Säle des Schlosses zu Stuttgart geschmückt sind.[6] Endlich gehört hierher der Düsseldorfer *Ernst Deger* (geb. 1809), der mit *Karl* und *Andreas Müller* und *Ittenbach* die schön empfundenen und tüchtig durchgebildeten Fresken der Apollinariskirche bei Remagen ausgeführt hat. Die kirchliche Malerei hat überhaupt seit den letzten zehn Jahren in Deutschland an Umfang und Bedeutung erheblich zugenommen. In der Masse dieser Produktionen bilden aber die Werke,

[1] V.-A. Taf. 71 Fig. 1 u. Taf. 59 Fig. 1. — [2] Ebenda Taf. 71 Fig. 5. — [3] Ebenda Fig. 6. — [4] Ebenda Fig. 3. — [5] Ebenda Taf. 74 Fig. 7. — [6] Ein Theil abgeb. in den Denkmäl. der Kunst Taf. 128 A Fig. 5. — [7] Abbild. in den Denkm. der Kunst Taf. 128 Fig. 3.

welche eine selbständige Auffassung, eine lebendige Empfindung bekunden, nur eine geringe Minderzahl.

In grossartiger Freiheit als einer der tiefsinnigsten und gewaltigsten Meister der deutschen Kunst hat sich *Peter Cornelius* (1783—1867) entwickelt. Schon ehe er nach Rom kam, hatte er durch die Compositionen zu Goethe's Faust und zu den Nibelungen in der Wahl des Gegenstandes und in der Form der Darstellung eine wahrhaft nationale Weise wieder angeschlagen und sich als treuen Nachfolger jener ächten deutschen Kunst hingestellt, die so reich und herrlich in Albrecht Dürer zur Erscheinung gekommen. Als er nun nach längerem römischem Aufenthalte im Jahre 1820 nach Düsseldorf als Direktor der Akademie berufen wurde, und dann 1825 durch König Ludwig an die Spitze der Münchener Akademie gestellt und mit Ausführung der bedeutendsten Aufträge betraut wurde, begann in Deutschland eine neue Aera für die Geschichte der Kunst. In den umfangreichen Fresken der Glyptothek verherrlichte er die antike Götter- und Heroenwelt und schuf mit gewaltiger Hand ein Geschlecht von Gestalten, in denen alle Schönheit und Erhabenheit, aber auch alle Leidenschaften des menschlichen Herzens einen überwältigenden Ausdruck fanden. In den Loggien der Pinakothek schilderte er voll lebendiger Frische und Naivetät die Geschichte der christlichen Kunst in trefflicher architektonischer Gliederung und anmuthig geistvoller Anordnung. Sodann entwarf er in dem ausgedehnten Bildercyklus der Ludwigskirche eine ebenso tiefsinnig durchdachte, wie grossartig durchgebildete Schilderung der christlichen Ideenkreise von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, ein Werk das in Gedankenkraft, Würde und unermesslichem Reichthum ihn allein zu einem der ersten Meister der christlichen Kunst machen würde. Dennoch war die schöpferische Thätigkeit des Meisters noch nicht abgeschlossen. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's IV. erhielt er einen Ruf nach Berlin, um die neu zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu schmücken, und begann nun schon in vorgerückterem Alter jenen gewaltigen Gedankencyklus der Compositionen zum Campo santo,[1] in denen er wiederum mit ganz neuer Kraft die christliche Weltanschauung, die Erlösung von der Sünde durch Christi Leben und Leiden, das Fortwirken der Kirche auf Erden und das Ende aller Dinge, den Untergang des Fleisches und die Auferstehung zum ewigen Leben in Werken voll unvergänglicher Jugendfrische, voll tiefsinniger Weisheit, voll erhabener Schönheit und erschütternder Gewalt des Ausdrucks darstellte. Wenn bei Cornelius die Durchbildung der Form sich später nicht immer auf der Höhe gehalten hat, welche er im Göttersaale der Glyptothek erreichte; wenn man ihm nicht ohne Grund Härten und selbst Mängel der Zeichnung vorwerfen kann; wenn endlich das eigentliche Malen, die Herrschaft über die Farbe, ausserhalb seines Bereiches liegt, so sind das Mängel, die neben seinen positiven Verdiensten so leicht wiegen, dass sie dieselben nicht zu verringern im Stande sind.

Durch die gedankenvolle, ideale, in grossartigen monumentalen Aufgaben sich bewährende Kunst dieses ernsten Meisters erhielt zunächst die Münchener Schule die Richtung auf das Bedeutende, auf die Ausbildung des Sinnes für lineare Schönheit, architektonischen Rhythmus und energische Formentwicklung. Durch eine Reihe bedeutsamer Aufgaben wusste König

[1] V.-A. Taf. 71 Fig. 2.

Ludwig diesem Streben bestimmte Ziele anzuweisen und einen grossen Wirkungskreis zu eröffnen. Ausser den schon erwähnten Bildercyklen religiösen Inhalts, welche Heinrich Hess in der Basilika und der Hofkapelle ausführte, malte *Julius Schnorr*[1] (1794—1872) in den Sälen der Residenz die Geschichte Karl's des Grossen und Friedrich's Barbarossa und die Heldensage der Nibelungen in einer Anzahl grosser Bilder voll kühnen Lebens und schwungvoller Romantik. In andern Sälen liess der König eine Reihe von Scenen aus den Werken der grossen deutschen Dichter darstellen, ja selbst die Landschaftsmalerei wurde für öffentliche monumentale Zwecke verwendet in den Gemälden, welche *Rottmann* in den Arkaden des Hofgartens ausführte. Zugleich wurde die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und erhielt in der neu erbauten Kirche der Vorstadt Au und bei den Restaurationen mittelalterlicher Dome Gelegenheit zu bedeutender Thätigkeit. — Hier ist am besten der hochbegabte, frühverstorbene *Alfred Rethel* (1816—1859) anzuschliessen, der zuerst in Düsseldorf, dann in Frankfurt gebildet, am meisten innere Wahlverwandtschaft mit Cornelius hat, wie sich aus seinen grandios componirten Darstellungen aus dem Leben Karl's des Grossen im Rathhaus zu Aachen und aus seinen nicht minder bedeutenden Zeichnungen des Hannibalzuges ergibt. Nicht minder steht *A. Feuerbach*, geb. 1829, neuerdings nach Wien berufen, durch die hohe ideale Richtung seiner Kunst, zugleich durch das stimmungsvolle Colorit seiner grossentheils das klassische Alterthum feiernden Bilder (Iphigenie in der Galerie zu Stuttgart, Gastmahl des Plato, Urtheil des Paris, Anderes beim Freiherrn v. Schack in München) bedeutend da.

Unter Cornelius' Schülern ist nur einer zu nennen, der dem idealen Styl ein neues selbständiges Gepräge zu geben wusste, *Wilhelm Kaulbach*,[2] geboren 1804 zu Arolsen, gest. 1874, zuerst in Düsseldorf, dann in München unter Cornelius' Leitung gebildet. Der glänzendste Zug im Wesen dieses bedeutenden Meisters ist seine satirische Begabung, die er in den Compositionen zum Reineke Fuchs mit genialer Laune zur Geltung gebracht hat. Von den grossen symbolisch-historischen Darstellungen, welche er für das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin entworfen hat, steht die Hunnenschlacht an poetischem Gehalt, an lebensvoller Schönheit und einheitlicher Klarheit der Composition oben an. Der babylonische Thurmbau ist reich an energischer Charakteristik und frischer Schönheit; die Reformation zeigt eine wirkungsvoll gruppirte Versammlung bedeutender Gestalten; von den Einzelfiguren zeichnen sich die Sage und die Geschichte durch grossartigen Ausdruck und edlen Styl aus. In den übrigen Bildern, namentlich der Blüthe Griechenlands, der Zerstörung Jerusalems und den Kreuzfahrern hat der Meister sich zu sehr dem Spiel seiner geistreichen Einfälle, dem willkürlichen Vermischen historischer, symbolischer, sagenhafter und naturalistischer Elemente überlassen, und dadurch die strenge Geschlossenheit gefährdet, wie auch die Charakteristik allmählich zu conventioneller Allgemeinheit abgeflacht wurde. Auch die Compositionen zu Shakespeare und Goethe's Frauengestalten verrathen zu wenig ernstes, tiefes Eingehen auf den Geist der Dichter, betonen dabei zu sehr ein Hinneigen zum kokett Gefälligen, theatralisch Arrangirten, als dass sie einen reinen Eindruck zu machen im Stande wären. Neuere Entwürfe wie das kolossale

[1] V.-A. Taf. 71 Fig. 4 und Taf. 60 Fig. 4. — [2] Ebenda Taf. 74 Fig. 1 und 2.

Gemälde der Schlacht bei Salamis für das Maximilianeum zu München (Farbenskizze in der Galerie zu Stuttgart) zeigen zwar unverkennbar wie alles Vorangegangene die wunderbar leichte, fliessende Gestaltungskraft des reich begabten Meisters, aber zugleich den schon früher hervorgetretenen Hang zum äusserlich Effektvollen.

Von den übrigen Münchener Künstlern ist *Genelli*, 1798 zu Berlin geboren, 1868 in Weimar gestorben, der Vertreter einer strengen klassischen Richtung, die er besonders in Zeichnungen voll poetischer Kraft und oft hinreissender linearer Schönheit bei allerdings vielfach conventionellen Seltsamkeiten bewährt hat.[1] Dagegen huldigt *Moritz von Schwindt*, 1804 in Wien geboren, 1871 in München gestorben, ebenfalls mehr durch geniale Zeichnungen als durch Gemälde hervorragend, einer romantischen Richtung, die voll edler Anmuth und entzückender Innigkeit ächt deutschen Empfindens vor allen in den Compositionen nach dem Märchen von den sieben Raben, sowie in der schönen Melusine hervortritt. Von seinen monumentalen Werken heben wir die Fresken der Wartburg,[2] namentlich die Scenen aus dem Leben der heil. Elisabeth und die Werke der Barmherzigkeit, sowie neuerdings die Compositionen nach Mozart's Zauberflöte für das Opernhaus zu Wien hervor. — Auch die Genremalerei hat in den Schlachtendarstellungen von *Albrecht Adam*, *Peter Hess* († 1871) und *Dietrich Monten*, in *Kirner's* und *Bürkel's*, neuerdings auch *Defregger's* frischen Schilderungen des bairischen Volkslebens, sowie durch manche andere tüchtige Meister vielfache Pflege gefunden. Durch seine ethnographisch treuen Schilderungen der russischen Kaukasusfeldzüge hat sich der früh (1871) verstorbene *Horschelt* hervorgethan. Als treffliche Darsteller der Rococozeit bewährten sich *L. v. Hagn* und *Ramberg*; unter den Thiermalern ist *Fr. Voltz* wegen seiner feinen, auch landschaftlich reich entwickelten Schilderungen des Heerdenlebens zu nennen. Neben ihm ist *Braith* mit Auszeichnung thätig. — Den Uebergang zum vollen Realismus hat mit grosser Energie *Karl Piloty* (geb. 1826) vollzogen, der in seinen historischen Bildern zwar vor einer zu starken Betonung der äusseren Kulturformen sich nicht immer zu bewahren weiss, aber durch bedeutendes technisches Geschick, meisterliche Färbung und Lebendigkeit individuellen Ausdrucks gleichwohl zu fesseln weiss. Aus seiner Schule sind bedeutende Talente hervorgegangen wie *Gabriel Max*, dessen Bilder nur etwas zu raffinirt auftreten, und *Hans Makart* (geb. 1840), vielleicht das grösste coloristische Genie unsrer Zeit, in gewissen Werken (Todsünden, Abundantia) zu sehr dem frivolen Zuge der Zeit nachgebend, dagegen in dem Vorhang für das Stadttheater in Wien, der Katharina Cornaro, Cleopatra u. a. eine reinere Richtung mit hoher Begabung einschlagend. Die coloristische Tendenz, verbunden mit einem lebensvollen Idealismus, hat der frühverstorbene *Victor Müller* (1829—1871) mit bedeutendem Erfolge eingeschlagen, während *Franz Lenbach* in verwandtem Sinn sich dem Bildnissfach widmet. *W. Lindenschmit* hat mit grossem Talent den Realismus auf historische Darstellung übertragen.

Eine zweite Pflanzstätte deutscher Malerei erhob sich in Düsseldorf,[3] dessen Akademie unter *Wilhelm Schadow*[4] seit 1826 einen neuen Aufschwung nahm. Während die Münchener Schule an den monumentalen

[1] V.-A. Taf. 74 Fig. 3. — [2] Ebenda Fig. 4—6. — [3] Ebenda Taf. 72 und 73. — [4] Ebenda Taf. 72 Fig. 1.

Aufgaben einen hohen Idealstyl entwickelte, in welchem das Gedankenvolle, die architektonische Gliederung, lineare Schönheit und strenge Zeichnung überwiegen, sah die Düsseldorfer Kunst sich vorzüglich auf die Oelmalerei beschränkt, erging sich mehr im Zarten, Empfindungsvollen und suchte dasselbe durch liebevolles Detailstudium der Natur und feine Ausbildung des Colorits zu betonen. Hatte die Münchener Malerei einen plastischen Charakter, so lässt sich in der Düsseldorfer eine musikalische Stimmung erkennen. Wenn sich dies Streben bei der politischen Stagnation der damaligen Zeit in den beschränkten Lebenskreisen einer mittleren Provinzialstadt ins Weichliche und Sentimentale verirrte, wie jene Münchener Kunst gelegentlich ins äusserlich Deklamatorische verfiel, so darf man dies jetzt nicht mit einseitiger Schärfe beurtheilen, da gerade die enthusiastische Anerkennung, welche die Düsseldorfer Bilder damals fanden, unwiderleglich ihre bedeutende Stellung im Entwicklungsgang der modernen Kunst beweist. Die passiv träumerische Stimmung, die in den berühmtesten Bildern der Schule, in dem trauernden Königspaar[1] von *C. F. Lessing*, (geb. 1808) den trauernden Juden[2] von *Eduard Bendemann*, (geb. 1811) den beiden Leonoren[3] von *Karl Sohn* (1805—1867), den Söhnen Eduard's[4] von *Theodor Hildebrandt* (1804—1874), dem Fischer von *Julius Hübner* (geb. 1806) vorherrscht, war ein natürlicher Ausfluss der Zustände jener Zeit; aber die edle Innigkeit, die liebevolle Hingabe an die Natur, die damals Epoche machende Schönheit eines Colorits voll Schmelz und Zartheit sind unvergängliche Verdienste dieser Schule. Zugleich aber wandte sie sich zuerst mit freiem Sinn einer gemüthvollen Auffassung der einfachen Zustände des wirklichen Lebens zu und rief eine neue Blüthe der Genremalerei hervor, in welcher *Adolph Schrödter*[5] (geb. 1805, seit 1859 in Karlsruhe, wo er 1875 gestorben) durch körnigen Humor, *Jakob Becker*[6] durch ergreifende Darstellung von Dorfgeschichten, *Karl Hübner*[7] durch wirkungsvolle Scenen aus den socialen Zuständen und Conflikten, *Rudolph Jordan*[8] und *Henry Ritter*[9] durch frische Schilderungen des norddeutschen Fischerlebens, der Norweger *Tidemand* durch poetische, tief empfundene Scenen aus dem Volksleben seiner Heimath, *Hasenclever*[10] (1810—1853) durch humoristische Auffassung des Spiessbürgerthums hervorragen. Unter der jüngeren Generation hat sich *Ludwig Knaus* (geb. 1829 in Wiesbaden) durch seine unvergleichlich fein empfundenen und meisterlich, auch in malerischer Hinsicht durchgeführten Genrebilder als einen der bedeutendsten Schilderer des Seelenlebens, sowohl in tragischen Conflikten, wie im sonnigen Glanze heitren Lebensgefühls bewährt. Ihm verwandt in Feinheit der Auffassung ist der treffliche *Benj. Vautier*, 1829 in der französischen Schweiz geboren. Die Vorgänge äusserlich bewegten Daseins, namentlich im Getümmel der Schlachten, schildern *Bleibtreu* und *Camphausen* mit grossem künstlerischem Geschick. Einen eigenthümlich energischen Realismus hat neuerdings *v. Gebhardt* auf religiöse Stoffe (das Abendmahl in der Nationalgalerie zu Berlin) angewandt.

Den Uebergang zu einer freieren Auffassung des geschichtlichen Lebens, zur charaktervollen und ergreifenden Schilderung grosser Epochen und Er-

[1] V.-A. Taf. 72 Fig. 3. — [2] Ebenda Fig. 4. — [3] Ebenda Fig. 2. — [4] Ebenda Fig. 7. — [5] Ebenda Fig. 6. — [6] Ebenda Taf. 73 Fig. 1. — [7] Ebenda Fig. 2. — [8] Ebenda Fig. 3. — [9] Ebenda Fig. 6. — [10] Ebenda Fig. 4.

eignisse macht *Karl Friedrich Lessing* in seinen Bildern aus dem Hussitenkriege[1] und der Reformationszeit. Neuerdings aber hat der frühverstorbene *Emanuel Leutze* (1816—1868) in seiner kühnen Darstellung des Ueberganges Washingtons über den Delaware ein geschichtliches Bild geliefert, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art gehört.

In Berlin wurde die Malerei in ähnlicher Weise aufgefasst, wie in Düsseldorf, nahm eine verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische, jedoch ohne zu gleicher Bedeutung, zu durchgreifenden Erfolgen zu gelangen. Zu öffentlicher monumentaler Thätigkeit wurde dieser Kunst auch hier keine Gelegenheit geboten. Sie sah sich wie in Düsseldorf auf die Tafelmalerei beschränkt, aber obwohl es nicht an tüchtigen, begabten Künstlern fehlte, standen ihre Bestrebungen vereinzelt neben einander, ohne sich wie dort zu gemeinsamer, gleichartiger Richtung zusammenzuschliessen. Während *Karl Wilhelm Kolbe* (1781—1853) seine Gegenstände aus dem romantischen Gebiet schöpfte, *Wilhelm Wach* (1787 bis 1845) besonders im Fach der religiösen Historienmalerei thätig war, *A. von Klöber* sich am liebsten in den heitern Regionen der klassischen Mythologie erging, bewegte sich *Karl Begas* (1794—1855) mit vielseitiger Begabung auf den verschiedenartigsten Gebieten. Ferner ist *Fr. Krüger* (1797—1857) als Portraitmaler und trefflicher Pferdedarsteller hervorzuheben, und *Eduard Magnus* (1799—1872) gehört in geistreicher Auffassung und edler Anordnung zu den vorzüglichsten Bildnissmalern der neueren Zeit. Unter den Geschichtsmalern dieser Schule trat zuerst mit grosser Begabung für mächtige Compositionen und ergreifenden Ausdruck *Karl Schorn* (1802—1850) hervor. Geistreich und lebendig, wenngleich in oft herb realistischer Schärfe, schildert *Adolph Menzel*, geb. 1815 zu Breslau, das Leben und die Zeit Friedrich's des Grossen, die er nicht bloss in den unübertroffenen Illustrationen zu Kugler's Geschichte des grossen Königs sondern auch in bedeutenden Bildern wie der Tafelrunde und dem Concert zu Sanssouci, dem Ueberfall bei Hochkirch u. s. w. mit schlagender Gewalt voll Wahrheit und Energie vor Augen führt. Daneben bewährt er in mannichfachen Darstellungen aus der Gegenwart eine unvergleichliche Kraft und lebensprühende Frische der Auffassung. Auch als einer der vorzüglichsten Meister des Aquarells ist der überaus geistvolle und vielseitige Künstler zu nennen. *Julius Schrader*, geb. 1817, weiss seinen geschichtlichen Darstellungen den Reiz eines kräftigen, glanzvollen Colorits zu geben und gehört ausserdem zu den trefflichsten Bildnissmalern unserer Zeit. Unter den zahlreichen Genremalern ist *Eduard Meyerheim* durch seine innig empfundenen und vollendet fein durchgeführten Schilderungen des Familienlebens der unteren Stände anziehend. Ausserdem sind *E. Kretzschmer* mit seinen launig erfundenen Scenen, *Karl Becker* mit seinen malerisch feinen Bildern, *Hosemann* mit den derb humoristischen Schilderungen des Proletariats und des Weissbier-Philisteriums, *Cretius* mit seinen eleganten und liebenswürdigen Darstellungen des italienischen Volkslebens zu nennen. Bewundernswürdige Charakterbilder des südlichen Lebens hat *Ludwig Passini* in seinen meisterlichen, coloristisch vollendeten Aquarellen gegeben. *Paul Meyerheim* trifft in seinen frischen Darstellungen mit grossem

[1] V.-A. Taf. 73 Fig. 5.

Erfolg den humoristischen Ton. Eine idealere Richtung weiss der geniale *A. von Werner* zur Geltung zu bringen, welchem die Siegessäule in Berlin ihren grossartig entworfenen farbigen Fries verdankt. Voll Phantasie verbindet *Henneberg* in Darstellungen wie die Jagd nach dem Glück, der wilde Jäger u. a. die reale und ideale Welt. Feine coloristische Wirkungen versteht *A. von Heyden* seinen klar gestimmten Bildern zu geben. Kraftvolle historische Schilderungen hat der in Dresden lebende *Julius Scholz* in seinem Gastmahl der Wallenstein'schen Generale und dem Aufruf von 1813 geliefert. *W. Riefstahl*, jetzt in Carlsruhe thätig, zeichnet sich in stimmungsvollen Schilderungen des deutschen wie des italienischen Volkslebens aus. *C. Steffeck* gehört zu den tüchtigsten Pferdemalern, *C. Graeb* ist ein unübertroffener Meister im Architekturbild. In religiösen Darstellungen endlich zeichnet sich durch Innigkeit der Empfindung und lautere Formschönheit *Pfannschmidt* aus.

Auch in Wien wurde die Malerei bei dem Mangel an grösseren monumentalen Aufgaben auf eine ähnliche Richtung hingedrängt. Die talentvollsten der dortigen Künstler haben in frischen lebensvollen Genrebildern manches Erfreuliche geleistet. Auf diesen Weg lenkte schon, unmittelbar aus der conventionellen Richtung des vorigen Jahrhunderts, *Peter Krafft* (1780—1856), dem sich *F. Waldmüller* mit seinen liebenswürdigen Schilderungen des österreichischen Volkslebens und *Jos. Dannhauser* mit seinen charaktervollen, oft tief ergreifenden Genredarstellungen anschlossen. In der geschichtlichen Malerei steht der zu früh verstorbene *Karl Rahl* (1812—1865) durch energische Auffassung, hochidealen Sinn und tüchtige coloristische Durchbildung als einer der begabtesten da. In den Entwürfen für das Waffenmuseum des Arsenals und den Palast Todesco zu Wien, für die Vorhalle der Universität zu Athen (Athenische Kulturgeschichte) u. A. bewährte er sich als Meister grossartig angelegter und kraftvoll durchgebildeter Freskocomposition. Durch mächtige coloristische Wirkung und markige Auffassung zeichnen sich die Bilder des früher in Stuttgart lebenden *Canon* aus, der in seiner „Loge S. Johannis" dazu noch feierlich monumentalen Aufbau und Ernst des Gedankens zu gesellen wusste. Der Pole *Mateyko* hat in etwas zu krass realistischer Weise, aber mit grosser Energie des Ausdrucks Scenen aus der Geschichte seines Vaterlandes dargestellt, der Ungar *Muncaczy* effektvolle Genrebilder von herber Naturwahrheit geliefert. *Angeli* zeichnet sich durch trefflich colorirte Bildnisse aus, *R. Alt* durch meisterhaft behandelte Aquarelle.

Einen wichtigen Antheil an dem Aufschwung der deutschen Kunst hat auch die Landschaftsmalerei genommen. Das immer lebendiger erwachende Naturgefühl gereicht diesem Zweige überall zu durchgreifender Förderung, so dass von der strengen, idealen landschaftlichen Composition bis zur blossen Vedute herab alle Abstufungen im landschaftlichen Schaffen vertreten sind. Zugleich ist durch den ausgedehnten Weltverkehr der Anschauungskreis der Landschaftsmaler über alle Zonen verbreitet und mit einer unermesslichen Fülle neuer Formen, neuer Eindrücke und Wirkungen bereichert worden. Der Wiederbegründer der modernen Landschaft, *Joseph Anton Koch* (1768—1839) ging auf die ideale Composition, wie sie Poussin ausgebildet hatte, zurück, und wusste damit eine treue Charakteristik, eine schlichte Wahrheit und Innigkeit der Empfindung zu verbinden. Diese idealistische Auffassung, welcher eine poetische Stimmung zu Grunde liegt und die durch grossartigen Bau, durch

edlen Schwung der Linien und harmonische Gesammtanlage zu wirken sucht, hat unter den modernen Künstlern nur ausnahmsweise ihre Vertretung gefunden. *Karl Rottmann* (1798—1850) wusste in seinen Schilderungen italienischer und griechischer Landschaften dies poetische Element in grossartigster Weise aufrecht zu erhalten und besonders durch den edlen Schwung der Linien und durch charakteristische Luft- und Lichtwirkungen seinen Bildern das Gepräge einer historischen Stimmung zu verleihen. Mit nicht geringerem Talent führt *Friedrich Preller* in Weimar in seinen Compositionen zur Odyssee (Härtel'sches Haus in Leipzig, Museum zu Weimar) diesen idealen Charakter der Landschaft in reicher Mannichfaltigkeit mit genialem phantasievollem Schwunge und mit hinreissender ächt poetischer Kraft durch. In verwandter Richtung hat *J. W. Schirmer*, ehemals zu Düsseldorf, dann zu Karlsruhe thätig (1807—1863), vorzüglich eine Reihe biblischer Compositionen entworfen, während der Berliner *Wilhelm Schirmer* (1802—1866) in seinen duftigen Schilderungen des Südens der einfachen Schönheit der Linie den Zauber magischer Luftwirkungen hinzufügte. Mit eigenthümlicher Kraft wusste dagegen der frühverstorbene *Karl Blechen* (1798—1840) zu Berlin den Ernst der nordischen Landschaft poetisch aufzufassen, zugleich aber mit feinem Sinn die Schönheit des Südens zur Geltung zu bringen.

Was diese Meister der idealistischen Landschaft von denen des 17. Jahrhunderts unterscheidet, ist die grössere Schärfe des Details, das bestimmtere Betonen der charakteristischen Mannichfaltigkeit der Naturformen. Andre Meister legen auf das letztere Moment grösseres Gewicht, ohne darum doch die poetische Stimmung des Ganzen aufzuopfern. Unter diesen steht *Karl Friedrich Lessing*, den wir schon als Geschichtsmaler erwähnten, durch Feinheit der Naturbetrachtung, durch Tiefe der Empfindung und ergreifende Wahrheit in der Schilderung des Naturlebens in erster Linie. Von bedeutender poetischer Kraft sind sodann auch die Alpenlandschaften der beiden Münchener Künstler *Christian Morgenstern* und *Heinrich Heinlein*. Stimmungsvolle Schilderungen der Natur geben ferner der treffliche *Schleich* († 1874), der frühverstorbene *G. Closs* und *Lier*. Unter den Düsseldorfern nimmt *Weber* mit seinen innig empfundenen Waldlandschaften, *Oswald Achenbach* mit seinen edlen italienischen Bildern eine ähnliche Stellung ein, während die Mehrzahl der übrigen, namentlich *Andreas Achenbach* und die Norweger *Gude* und *Leu* mit glänzender Meisterschaft dem Realismus huldigen. Dieser hat denn überhaupt in der weiteren Entwicklung der modernen Landschaft eine solche Menge von Kräften an sich gezogen, dass wir auf die Erwähnung der einzelnen Talente verzichten. Doch gebührt eine besondere Hervorhebung dem frühverstorbenen *Eduard Hildebrandt* (1817—1868) von Berlin, der mit grosser Meisterschaft den Stimmungen von Luft und Licht nachging und dieselben oft mit hoher poetischer und coloristischer Kraft zum Ausdruck brachte. In seinen Oelbildern bisweilen höchste Lichteffekte in auffallenden Phänomenen zu weit verfolgend, hat er dagegen in trefflichen Aquarellen die Scenerie der Länder aller Zonen, vom Nordkap bis nach Indien, Japan und China und den Inseln der Südsee mit unübertrefflicher Treue geschildert.[1]

---

[1] Vgl. Hildebrandt's Reise um die Erde in chromolith. Facsimile's von Steinbock, herausgegeben von R. Wagner. Berlin 1870.

Die französische Malerei,[1] die von dem strengen Classicismus David's ausgegangen war, erfuhr später als die deutsche jenen Rückschlag der Romantik, welcher für die Entwicklung der modernen Kunst so bedeutungsvoll werden sollte. Wenn dieselbe hier nicht zu jener gedankenvollen Tiefe führte, wie in Deutschland, so liegt der Grund davon in der grossen Verschiedenheit des französischen Charakters, den ein Hang zur äusserlichen Auffassung des Lebens, zu energischer Schilderung der Wirklichkeit auszeichnet. Den ersten mächtigen Impuls gab *Géricault* (1791 bis 1824) in seinem „Untergang der Medusa" jetzt im Louvre, einem Werke von erschütternder Gewalt. *Jean Victor Schnetz*, geb. 1787, mit seinen biblischen, romantischen und profangeschichtlichen Darstellungen,[2] *Carl Steuben*, 1791 in Mannheim geboren, mit zahlreichen grossen Geschichts- und Schlachtenbildern,[3] sowie der aus Holland stammende *Ary Scheffer* (1795—1863) mit seinen elegischen Scenen aus der Bibel und den Dichtern, namentlich Goethe's Faust, sowie seinen Schilderungen aus dem griechischen Freiheitskampfe[4] sind sodann die vorzüglichsten Vertreter des romantischen Genres, in dessen Ausbildung sich der Einfluss deutscher Anschauungen, besonders deutscher Dichtung, unverkennbar geltend macht. Gewaltsamer erhob sich aber dieses neue Streben gegen den herkömmlichen Classicismus in *Eugène Delacroix* (1799—1863), der zugleich als glänzender Colorist dem strengen Formenstudium der antik geschulten Meister den Krieg erklärte. Mit seinem erschütternd gewaltigen Bilde, Dante und Virgil in der Barke des Phlegyas (1822) betrat er kühn den von Géricault gebahnten Weg und gab in Werken wie das Gemetzel von Chios, die Ermordung des Bischofs von Lüttich nach Walter Scott's Quentin Durward, die Convulsionäre von Tanger, die Schiffbrüchigen nach Byron's Don Juan[5] dem Hange zum dämonisch Leidenschaftlichen und Entsetzlichen, ähnlich den gleichzeitigen Romantikern der französischen Literatur, besonders Victor Hugo, machtvollen Ausdruck. In Monumentalwerken (Deputirtenkammer, Kuppel des Luxembourg, Apollogalerie des Louvre, Pariser Stadthaus und Kirche S. Sulpice) macht sich bei grosser malerischer Pracht und Kühnheit doch der Mangel eines strengeren Liniengefühls bemerklich. Während nun in der ernsten religiösen Malerei *Hippolyt Flandrin* (1815 bis 1864) eine grosse selbständige Bedeutung zeigt (Fresken von edlem, eigenthümlichem Schönheitsgefühl in S. Germain des Prés, S. Vincent de Paul, S. Severin), hat die Mehrzahl der französischen Künstler sich einem energischen Realismus, einer frischen, oft kecken Schilderung der Wirklichkeit, einer kühnen und ergreifenden Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zugewandt. Ihnen allen ist mehr oder minder als Grundzug die Ausbildung eines lebenswahren, kräftigen und warmen Colorits gemeinsam, dessen glänzende Technik seit den letzten Decennien in fortschreitender Steigerung auch auf die deutschen Schulen zu wirken begonnen hat.

Horace Vernet (1798—1863) mit seinen hinreissenden Schilderungen afrikanischer Kämpfe (Smalah und andere bedeutende Werke[6] in Versailles), seinen zahlreichen kleineren und grösseren Scenen aus dem Soldatenleben und der Geschichte, seinen leidenschaftlich bewegten Thier-

---

[1] Vgl. die gediegene Arbeit von *J. Meyer*, Gesch. der mod. französ. Malerei seit 1789. Leipzig 1866. — [2] V.-A. Taf. 75 Fig 2. — [3] Ebenda Fig. 3. — [4] Ebenda Fig. 4. — [5] Ebenda Taf. 76 Fig. 7. — [6] Ebenda Taf. 75 Fig. 6.

kämpfen, *Paul Delaroche* (1797—1856) mit seinen durch psychologische Feinheit und geistvolle Charakteristik ausgezeichneten historischen Bildern (Mazarin, Richelieu in seiner Barke, Hinrichtung der Jane Grey, Cromwell am Sarge Karl's I.,[1] Napoleon in Fontainebleau, Marie Antoinette's Verurtheilung, sodann Freskobild im Hemicycle der École des beaux arts), *Leopold Robert*[2] (1797—1835) in jenen zur Höhe historischer Auffassung sich aufschwingenden Schilderungen italienischen Volkslebens stehen hier in erster Linie. Als glänzende Coloristen sind vorzüglich *Robert Fleury*,[3] der vorzüglich das bunt bewegte Leben des Mittelalters, aber mit Vorliebe von der Nachtseite seiner Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen und andrer blutiger Gräuel darstellt, *Leon Cogniet*,[4] der mit effektvoller Farbenbehandlung ein Streben nach dem Ausdruck tief erregten Seelenlebens verbindet, *Decamps* (1803—1860), der hauptsächlich orientalische Scenen mit frappanten Lichtwirkungen vorführt[5] und *Couture* (Bacchanal aus der römischen Kaiserzeit) zu nennen. Aus den zahlreichen Genremeistern erwähnen wir den humoristischen *François Biard*[6] und den zierlichen, in seiner Art unvergleichlichen *Meissonnier*.[7] Als eleganter Bildnissmaler erfreute sich der in Baden geborene *Winterhalter* († 1873) eines weitverbreiteten Rufes.

Das neue Kaiserreich hat auf die Entwicklung der Künste nicht günstig gewirkt. Aeusserer Glanz, gesteigerte Technik, extremer Realismus bei innerer Hohlheit, Gedankenarmuth und Empfindungsleere bezeichnen die neueste Phase. *Gérôme* mit seinen trostlosen Schilderungen der Nachtseiten menschlicher Zustände (Gladiatoren im Circus, Scenen türkischer Brutalität u. dgl.), gelegentlich wie in der Phryne vor den Richtern gern ins Lüsterne spielend, vermag mit der meisterlichen Technik seiner sauberen, etwas zu geleckten Bilder nur eine frostige Bewunderung zu erzeugen. Nur in Genrebildern aus der neueren Geschichte ist er ansprechender. *Cabanel* sucht vergebens die innere Frivolität unter antiker Maske (Venus Anadyomene, Nymphe durch einen Faun geraubt) zu verstecken. In ähnlicher Richtung bewegt sich der begabte *Paul Baudry* (Deckengemälde in dem neuen Opernhause). Auch *Landelle* hält sich von dieser Klippe nicht frei, ist aber in Schilderungen südlichen Volkslebens vortrefflich. *Hébert* zeichnet sich durch den schwermüthigen Ton, *Bonnat* durch das tiefe Colorit seiner italienischen Scenen, *Fromentin* durch lebensvolle Schilderungen des Orients aus. Das moderne Schlachtenbild pflegen mit mehr oder minder günstigem Erfolg *Pils, Yvon, Armand-Dumaresq* und *Protais*. Als tüchtiger Colorist bewährt sich in seinen historischen Genrebildern *Comte*. Alle diese und viele andere Künstler werden aber durch zwei Maler des bäuerlichen Lebens übertroffen, in welchen Tiefe der Empfindung, Wahrheit des Ausdrucks, ungeschminkte Natürlichkeit und breite, freie Behandlung sich zu einem Eindruck von seltener Macht verbinden. Es sind *Jules Breton*, der das Landvolk bei der Feldarbeit (Jäterinnen, Aehrenleserinnen, Mädchen mit Truthühnern, Heimkehr vom Felde), oder bei seinen kirchlichen Festen (Prozession mit Kruzifix, die Segnung der Ernte) unübertrefflich wahr schildert und bei hoher Naivetät der Auffassung grossen Schönheitssinn bekundet; und *François Millet*, der dieses Gefühl für Anmuth vermissen lässt, dafür

[1] V.-A. Taf. 75 Fig. 7. — [2] Ebenda Fig. 5. — [3] Ebenda Taf. 76 Fig. 6. — [4] Ebenda Fig. 4. — [5] Ebenda Fig. 8. — [6] Ebenda Fig. 9. — [7] Ebenda Fig. 5.

aber durch fast religiösen Ernst und keusche Anspruchslosigkeit entschädigt. Zu den gewaltigsten coloristischen Talenten der neuesten Zeit gehörte *Henry Regnault* (1843 geb., gefallen 1871 bei der Vertheidigung von Paris), der durch sein mächtiges Reiterbildniss Prim's, sodann durch seine Judith, Salome und die in furchtbarem Realismus ausgeführte „Hinrichtung ohne Urtheil“ schnell zu hohem Ruhm gelangt ist. Unter den Portraitisten ist endlich noch die treffliche Künstlerin *Nélie Jacquemart* zu nennen.

Von der Seite der Natur scheint die französische Kunst eine Erneuerung zu schöpfen; das beweist auch die Landschaftsmalerei. Wenige Künstler folgen jenem idealen Zuge, der in plastisch entwickelten Linien die landschaftliche Schönheit sucht, wie *Paul Flandrin, Hippolyte Lanoue, Louis Français* und vor Allen *Corot* mit seinen silberduftigen Bildern. Die Mehrzahl verschmäht jede reichere Gestaltung der Linien und wendet alle Kraft auf Wiedergabe der Luft- und Lichtwirkung in einfachster Scenerie und schlichtester Alltagswahrheit. Aber in dieser Richtung haben Meister wie *Daubigny, Théodore Rousseau* (gest. 1867) und *Jules Dupré* eine Tiefe der Wirkung erreicht, die unmittelbar aus der ungeschminkten Darstellung der anspruchlosesten Natur eine hochpoetische Stimmung hervorzaubert. Die Thiermalerei ist ebenfalls durch einen der grössten Meister dieses Faches, *Troyon*, ausserdem durch *Brascassat* und *Rosa Bonheur* würdig vertreten. Zu den Vorkämpfern des einseitigen Realismus ist endlich *Courbet* zu zählen, der in landschaftlichen Darstellungen am erfreulichsten wirkt. — Schliesslich ist als glänzender Illustrator *Gustav Doré* zu nennen, der im Phantastischen und Landschaftlichen sein Bestes leistet (Dante's Hölle und Don Quixote), in figürlichen, namentlich idealen Darstellungen dagegen, wie in den Märchen und der Bibel leer und styllos bis zum Unerträglichen erscheint.

Auch die Schweiz besitzt an dem Genfer *Al. Calame* einen Landschafter, der mit hoher Meisterschaft die grossartige Alpennatur seines Heimathlandes zu schildern wusste, in dem Baseler *Böcklin* einen durch Poesie und herrliche Farbenstimmung sich auszeichnenden idealen Schilderer südlicher Natur, in *Stückelberg* aus Basel einen gemüthvollen Darsteller heimischer und italienischer Dorfidyllen, in *Alfred de Meuron* einen trefflichen Meister der schweizerischen Landschaft und in *Rudolph Koller* in Zürich einen der begabtesten Darsteller des Thierlebens, das er in seinen mannichfachen Aeusserungen mit feiner Charakteristik und energischer Naturwahrheit vorführt.

Neuerdings haben zwei Hauptsitze alter Malerschulen, nachdem sie lange in den Fesseln eines seelenlosen Manierismus und dann eines nüchternen Pseudoclassicismus geschmachtet, sich an der Hand energischen Naturstudiums, gestützt auf die moderne französische Schule, zu einem frischeren Leben aufgeschwungen. Dies ist zunächst Italien, in welchem die neuen grossen Umgestaltungen besonders den geschichtlichen Sinn geschärft zu haben scheinen, so dass eine Anzahl von Künstlern mit Vorliebe zu Stoffen aus der Geschichte ihres Landes greifen. Wir nennen den talentvollen *Ussi* von Florenz, die Venezianer *Zona, Molmenti* und *Gianetti*, ferner *Puccinelli, Focosi* und den Neapolitaner *Morelli*. Ihnen ist ein tüchtiger Sinn für coloristische Stimmung in mehr oder minder ausgebildetem Grade gemeinsam. Dagegen behandelte *Hayez* vorzüglich Stoffe höheren kirchlichen oder historischen Gehaltes.

Verwandte Neugestaltungen zeigt auch Spanien, wo in den ersten

Decennien unsers Jahrhunderts der originelle, geistreiche, aber wunderliche *Francisco Goya* (1746—1828) durch seine mannichfachen, stets malerisch aufgefassten, zum Theil scharf satirischen Werke die Kunst beherrschte. Von der jüngeren Generation wollen wir *Rosalez*, *Antonio Gisbert* und *Edoardo Cano* von Sevilla im Geschichtsfach, *Escosura* und *Luis Ruiperez*, besonders aber den spanischen Meissonnier, *Fortuny*, im Genre, sowie die vorzüglichen Meister des architektonischen Interieurs, *Palmaroli* und *Gonzalva* wenigstens erwähnen.

In Belgien[1] ist der moderne Realismus fast ausschliesslich zum Siege gelangt und hat selbst auf die deutsche Malerei eine mächtige Wirkung ausgeübt, seitdem im Jahre 1843 *Louis Gallait's* „Abdankung Carl's V." und *E. de Biefve's* „Compromiss des niederländischen Adels" in Deutschland ein unerhörtes Aufsehen erregten. In diesen Bildern trat die volle Gewalt der Wirklichkeit, die zwingende Macht eines in überzeugender Lebensfrische hingestellten geschichtlichen Moments ergreifend hervor, getragen von einer Kraft und Fülle der Charakteristik, von einer siegreichen Kühnheit und glänzenden Sicherheit des Colorits, die seit den grossen Meistern des 17. Jahrhunderts verloren zu sein schienen. Die moderne geschichtliche Malerei hat unläugbar durch diese epochemachenden Bilder einen bedeutenden Impuls erhalten, wenngleich nur der eine von diesen Künstlern, Louis Gallait (Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Horn's,[2] Egmont's letzte Augenblicke, Jeanne la Folle an der Leiche ihres Gemahls, slavische Musikanten[3]) in der Folge den gewonnenen Ruhm zu behaupten und weiter zu begründen vermochte. Neben diesen Meistern sind *Wappers* (Bürgermeister van der Werff, Abschied Karl's I. von seinen Kindern[4] u. A.) und *Nicaise de Keyser* (Schlacht bei Worringen,[5] Schlacht von Courtray, Kaiser Max in Memling's Werkstatt, Justus Lipsius vor Erzherzog Albrecht, der Giaur) als Vertreter derselben Auffassung zu nennen. Unter den belgischen Genremalern steht *Leys* in Antwerpen durch seine meisterhafte mit chronikartiger Treue durchgeführten Schilderungen aus dem nationalen Leben des 15. und 16. Jahrhunderts, namentlich der Reformatoren, *Alfred Stevens* durch seine eleganten Bilder aus der modernen Gesellschaft, *Willems* durch seine feinen, besonders in glänzender Wiedergabe der Stoffe ausgezeichneten Darstellungen im Kostüm des 17. Jahrhunderts, unter den Landschaftern *Fourmois*, *de Knyff* und *Lamorinière*, unter den Thiermalern *Eugen Verboeckhoven* in Brüssel in erster Reihe. Dagegen zeigt sich in Holland hauptsächlich eine Richtung auf Landschaft und Viehstück, worin ein gesundes Anknüpfen an die alte Schule des Landes sich zu erkennen gibt. Hier sind *B. C. Koekkoek* aus Kleve mit seinen frischen Landschaften, *de Haas* mit seinen naturwahren kräftig gemalten Thierstücken, *Roelofs*, *Gabriel* und *Maeten* mit ihren stimmungsvollen Landschaften, *Kuytenbrower* mit seinen Jagdstücken zu nennen. Durch Genrebilder von kräftiger Haltung und tüchtiger koloristischer Wirkung zeichnet sich *Israels* aus, vorzüglich aber ist *Alma Tadema* wegen seiner feinen aus dem klassischen und selbst dem orientalischen Alterthum geschöpften Lebensbilder hervorzuheben.

Auch England[6] hat in neuerer Zeit eine glänzende Entwicklung der

---

[1] V.-A. Taf. 77. — Ebenda Fig. 2. — [3] Ebenda Fig. 3. — [4] Ebenda Fig. 1. — [5] Ebenda Fig. 4. — [6] Ebenda Taf. 78.

Malerei erfahren. Dieselbe trägt aber mehr als die irgend eines andern Landes den Charakter einer local abgeschlossenen Kunst, ohne jedoch dadurch zu einer innerlichen Uebereinstimmung zu gelangen. Die grosse geschichtliche Malerei, die monumentale Composition fand hier bis vor Kurzem keine Pflege. Neuerdings ist aber das Streben erwacht, der Historienmalerei besonders bei Ausstattung der grossartigen öffentlichen Bauten ein grösseres Feld zu eröffnen. Auf diesem Gebiete bewegte sich *George Frederick Watts*, der u. A. ein grosses Freskobild in der Halle der Advokaten in Lincolns Inn gemalt hat; auch *Frederick Leighton* ist hier zu nennen, der mit Vorliebe Scenen aus der antiken Sagenwelt wählt, aber auch biblische Stoffe darstellt. Reicher und glücklicher werden jedoch Genre, Landschaft, Portrait und Thierstück angebaut. In der vorzüglich ausgebildeten Aquarellmalerei hat ausserdem England eine unübertreffliche Vollendung erreicht. Um aus der grossen Menge der hier thätigen künstlerischen Kräfte zur Charakteristik der Hauptrichtungen die bedeutendsten hervorzuheben, nennen wir nur den an italienischen Meisterwerken, besonders der Venezianer gebildeten Sir *Charles Eastlake*;[1] den genialen Darsteller des englischen und schottischen Volkslebens *David Wilkie*[2] (1785 bis 1841); den trefflichen Humoristen *Leslie*; den originellen, durch Feinheit der Naturauffassung ausgezeichneten Genre- und Portraitmaler *John Everet Millais*; den durch seine glänzenden Lichtwirkungen berühmten, zuletzt aber bis ins Form- und Gestaltlose verirrten Landschafter *Turner* (1780—1851), dessen Darstellungsweise allerdings später ins phantastisch Unmögliche ausartete, und den vielseitigen *Landseer*, der als Thiermaler durch geistreiche Beobachtung, feinste Charakteristik und unübertreffliche Lebendigkeit des Ausdrucks in der Gegenwart seines Gleichen sucht. Durchweg ist der englischen Malerei das Hangen an der Heimath, die Schilderung des eignen Volkes, des eignen Landes eigen, ein um so bemerkenswertherer Zug, als die Engländer ohne Zweifel das reiselustigste Volk Europa's sind, während bei den doch nur ausnahmsweise reisenden Franzosen gerade die Malerei ihre Stoffe aus allen Weltgegenden zusammensucht. Aus den übrigen zahlreichen Künstlern Englands nennen wir noch *W. Mulready* mit seinen energisch aufgefassten Bildern aus dem Knabenleben, *W. P. Frith*, der seine Stoffe den Dichtungen Shakespeare's, Goldsmith's und Molière's entlehnt, *Fr. Stone* und *Cattermole*, die hauptsächlich Romanscenen vorführen; ferner *Thomas Faed* mit seinen frisch gemalten Genrescenen, *A. Elmore* und *Ph. Calderon*, die mit Talent ihre Stoffe aus dem geschichtlichen Gebiet, doch mehr in Stimmung und Charakter des Genrebildes schöpfen, *E. Nicol*, der eine an Boz erinnernde Kraft der Charakteristik besitzt, *John Philipps*, kürzlich verstorben, ein kräftig realistischer Colorist. Aus der grossen Zahl der Landschafter, die meist ohne ideale Tendenz, doch oft durch Treue der Schilderung und Feinheit der Tonwirkung eine rein poetische Stimmung erreichen, seien noch erwähnt *Cl. Stanfield*, durch meisterliche Behandlung der Luftperspektive hervorragend, sodann *H. Mac Cullock* und *P. Graham*, hauptsächlich in Darstellung schottischer Landschaften thätig. Die stylistische Landschaft dagegen zählt keinen hervorragenden Vertreter.

Was in Dänemark an tüchtigen Künstlern hervortritt, zeigt mehr den Einfluss der deutschen Schulen als ein selbständiges nationales Gepräge.

---

[1] V.-A. Taf. 78 Fig. 1. — [2] Ebenda Fig. 2.

In männlich tüchtigen Figurenbildern von realistischer Kraft zeichnet sich Frau *Elisabeth Jerichau* aus, in frischen Genrebildern *Exner* und *Gertner*, in Seestücken leisten *Soerensen* und *Melbye* Vorzügliches, in Landschaften *Rump* und *Kjeldrup*. Auch Scandinavien gehört zu den Ausläufern der deutschen Schulen, wo seine Hauptmeister, ein *Tidemand*, *Gude* und *Leu* schon Erwähnung fanden. Wir fügen hier vor Allen *Fagerlin* mit seinen humoristisch gemalten Dorfgeschichten, *Jernberg* ebenfalls mit Darstellungen aus dem Volksleben, *Höckert* mit gut aufgefassten Scenen aus Lappland, endlich aus zahlreichen Landschaftern noch *Knuth Baade*, *Morton Müller*, *Eckersberg* und *Nielson* hinzu.

Auch in Russland finden wir zwar keine selbständig originale Kunst, wohl aber einzelne hervorragende Talente. Wir nennen *Peroff*, den man in seinen meisterhaften Genrebildern aus dem russischen Volksleben den Turghenieff der Malerei nennen kann, ferner *Rizzoni*, *Mestschersky* und *Koscheleff*, die ebenfalls frische Darstellungen aus dem Volksleben liefern, während *Kotzebue* durch vortreffliche Schlachtenbilder, *Aiwasowsky* durch brillante Marinen sich auszeichnet.

Endlich beginnt auch Nordamerika sich selbstthätig an der Kunstbewegung zu betheiligen, obwohl auch hier hauptsächlich ein Anlehnen an deutsche Schulen stattfindet. In diesem Sinne wurde *Leutze* schon bei den Düsseldorfern besprochen. Wir reihen ihm *Winslow Homer* und *Thomson*, sodann unter den zahlreichen Landschaftern *Bierstadt*, *Whittridge*, *Colman*, *Gifford* an.

Dies in kurzen Zügen entworfene Bild der heutigen Kunstbewegung dürfen wir nicht schliessen, ohne eines wichtigen Zweiges der künstlerischen Produktion zu gedenken, der ein erfreuliches Zeugniss davon ablegt, dass die Theilnahme an den Werken der Kunst immer allgemeiner und allmählich Eigenthum des ganzen Volkes wird. Es sind dies die in umfassendster Weise gepflegten vervielfältigenden Künste, die eine in keiner früheren Epoche selbst nur annähernd erreichte Regsamkeit zeigen. Nicht bloss der Kupferstich und Stahlstich wird durch tüchtige Meister ausgeübt, nicht bloss hat man den lange vernachlässigten Holzschnitt wieder zu Ehren gebracht, dem wir Werke verdanken, wie *Menzel's* köstliche Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrich's des Grossen, *Ludwig Richter's* lebensfrische, treu gemüthvolle Darstellungen des deutschen Volks- und Familienlebens, das grosse Bibelwerk von *Julius Schnorr*, den herrlichen Psalter von *J. Führich*, die meisterhaften Illustrationen eines *A. von Werner*, *Vautier* und so mancher Anderen, die köstlichen Silhouetten des frühverstorbenen *Konewka*; sondern auch eine neue Erfindung, die Lithographie, breitet sich mit ihren mannichfachen Gattungen, namentlich mit dem bei uns meisterlich ausgebildeten Farbendruck immer weiter aus, und endlich fügen Daguerreotypie, Photographie und Stereoskpie diesen reichen Mitteln der Vervielfältigung noch neue voll ungeahnter glänzender Erfolge hinzu.

Alles dies deutet darauf, dass ein reger Sinn, eine frische Betheiligung an künstlerischen Werken immer weitere Kreise ergreift. Je mehr aber ein wahrhaft gesundes Gedeihen der Kunst auf ihrer Volksthümlichkeit be-

ruht, desto mehr hat diese selbst ihre Ideale treu und rein zu hüten. Die Abwege ins Aeusserliche, Naturalistische und Leere liegen unserer heutigen Kunst, vor Allem der Malerei desshalb so gefährlich nahe, weil der Zug der Zeit ein überwiegend realistischer ist. Darum muss sie ihr ewiges Erbtheil des Idealen wahren, muss treu, wahr und tief sich dem Leben hingeben, aber in den Erscheinungen desselben nicht die blendende Hülle, sondern den unvergänglichen Gehalt zu erfassen suchen. Das ist ihre Aufgabe, ihr Beruf, das ist die Bedingung für ihre lebendige Fortdauer.

Um aber ihr die Erfüllung dieser Aufgabe zu ermöglichen, muss der Staat, müssen Corporationen, bürgerliche Collegien und Gemeinwesen in ganz anderer Weise die Kunst pflegen, als dies bisher bei uns geschehen. Nur in einer grossen monumentalen Kunst, welche die Anschauungen des ganzen Volkes in verklärtem Bilde zusammenfasst, die Thaten desselben verewigt, die Helden des Geistes und des Schwertes zu unvergänglichen Gestalten ausprägt, liegt jene hohe sittliche Macht, welche auf den nationalen Geist befruchtend und erhebend zurückwirkt. Das deutsche Volk hat fortan mehr als je in Pflege der idealen Güter, vor Allem in Förderung einer grossen Monumentalkunst zu beweisen, dass sein Aufschwung zu politischer Einheit und Macht ihm die Kraft zu idealen Schöpfungen nicht gemindert, sondern erhöht hat.

Verzeichniss der technischen Ausdrücke.

Künstler-Verzeichniss.

A. bedeutet Architekt, B. Bildhauer, M. Maler.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I. J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

Ortsverzeichniss.

A. bedeutet Architektur, D. Dekorationswerke, M. Malerei, Sc. Sculptur.

B.

C.

D.

G.

H.

P.

Q.

R.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

Berichtigung.

Bd. I, S. 274, Z. 8 v. o., statt Oberbaiern lies Oberösterreich.

Bd. II, S. 231, Fig. 414, statt Paulus zu Athen lies Paulus zu Lystra; danach in Bd. II., S. 230, Z. 8 v. o. die Beziehung zur Figur zu ändern.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

